

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav germánských studií

Diplomová práce

Kateřina Dlasková

Homoerotik und Autoerotik in der Prosa der Moderne

Homoerotika a autoerotika v moderní próze

Homoeroticism and Autoeroticism in modern prose

Praha 2011

Vedoucí práce: Mgr. Štěpán Zbytovský, Ph.D.

Za cenné rady, kritické připomínky a podnětné konzultace vděčím především
vedoucímu práce panu Mgr. Štěpánovi Zbytovskému, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V PRAZE DNE

ANOTACE:

Tato práce se ve své první části zabývá vymezením a charakteristikou období přelomu 19. a 20. století, na jejímž základě ukazuje změnu v pohledu na svět i na člověka a jeho psyché v souvislosti s novým chápáním sexuality. Ve své druhé části zpracovává téma homoerotiky v dobové sexuologii a jeho postavení v současné literární vědě, konkrétně v díle Thomase Manna. Poslední část práce je pak věnována rozborům tří literárních textů – „Smrt v Benátkách“ Thomase Manna, „Zmatky chovance Törlesse“ Roberta Musila a „Slečny Elsy“ Arthura Schnitzlera –, které mají vysvětlit funkci „odchylné“ sexuality, tedy homoerotiky a autoerotiky, v německy psané próze na přelomu 19. a 20. století.

Diese Arbeit beschäftigt sich im ersten Teil mit der zeitlichen Abgrenzung und Charakterisierung der Epoche der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert, auf deren Basis sie die Veränderung in der Anschauung von Welt und Mensch und seiner Psyche im Zusammenhang mit der neuen Auffassung der Sexualität zeigen soll. In ihrem zweiten Teil bearbeitet sie das Thema der Homoerotik in der damaligen Sexualwissenschaft und dessen Stellung in der zeitgenössischen Literaturwissenschaft, konkret im Werk Thomas Manns. Der letzte Teil ist den Analysen von drei literarischen Texten – „Der Tod in Venedig“ Thomas Manns, „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“ Robert Musils und Arthur Schnitzlers „Fräulein Else“ – gewidmet, die die Funktion der abweichenden Sexualität, also der Homoerotik und Autoerotik, in der deutschsprachigen Prosa der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert erklären sollen.

In the first part the thesis deals with the definition and characteristics of the time period of the turn of the 19th and 20th century and intends to show the change in the perception of world and man and their psyche in the context of the new sexuality concept. The second part focuses on homoeroticism in the sexology of that time and its position in contemporary literary science, particularly in the work of Thomas Mann. In the last part the analysis of the three literary texts – "Death in Venice" by Thomas Mann, "The Confusions of Young Torless" by Robert Musil and Arthur Schnitzler's "Fräulein Else" – appears in order to explain the function of abnormal sexuality, specifically homoeroticism and autoeroticism, in German prose of the 19th and 20th century.

GLIEDERUNG

1. Einführung.....	6
1.1. Jahrhundertwende: Zeitliche Abgrenzung und Epochenbegriff.....	7
1.2. Historischer Hintergrund	8
1.3. Philosophischer Hintergrund und geistige Situation	10
2. Homoerotik und Homosexualität	18
2.1. (Homo-)Sexualität und Sexualwissenschaft um 1900.....	19
2.2. Homosexualität in der Literaturwissenschaft	21
2.3. Homoerotik im Werk Thomas Manns	25
3. Textanalysen.....	28
3.1. Die Homoerotik in „Der Tod in Venedig“	28
3.2. Die Homoerotik in „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“	41
3.3. Autoerotik in „Fräulein Else“	54
3.4. Abweichende Sexualität in literarischen Texten der Moderne.....	68
4. Zusammenfassung.....	75
5. Literaturverzeichnis.....	77

1. EINFÜHRUNG

Um die Jahrhundertwende erlebte die damalige Gesellschaft eine Phase, die Veränderungen in vielen Bereichen und neue Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen mit sich brachte und wesentlich die Weltanschauung bestimmte, die bis heute das Bild von Mensch und Gesellschaft prägt. In dieser Arbeit soll zunächst ein Versuch unternommen werden, diese Phase zeitlich zu bestimmen und kurz auf den Begriff der Moderne einzugehen, damit anschließend bedeutende Ereignisse und Veränderungen und deren Einwirkung auf die geistige Situation und Literatur der Zeit um die Jahrhundertwende sinnvoll dargelegt werden können.

Da die Sexualität in der Zeit um die Jahrhundertwende als eine bedeutende, den Mensch regierende Kraft galt, soll auf dieses Thema eingegangen werden. Durch die Wirkung der Sexualwissenschaft beschäftigt man sich mit allen Formen der Sexualität, also auch der bisher als pervers betrachteten, die unter dem Einfluss der Psychoanalyse nicht mehr verdrängt und vermehrt als unverschuldete, eingeborene Missbildungen aufgefasst werden. Der Bereich der Kunst und Literatur stellt unter diesem Aspekt keine Ausnahme dar. Die Weltliteratur ist seit ihren Anfängen reich an Darstellungen von Männerbeziehungen¹: „[K]ein anderes (Tabu) hat [...] in den westlichen Kulturen eine annähernd vergleichbare räumliche Verbreitung und zeitliche Kontinuität aufzuweisen“². Auch in der Literatur der Moderne ist die Behandlung des Homosexualitäts-Tabus stark vertreten, die Homosexualität und deren Tarnung bilden in mehreren bedeutenden Werken der Moderne das Grundmuster. Nach einem Exkurs über Homosexualität in der Sexual- und Literaturwissenschaft der Zeit um die Jahrhundertwende wird auf die theoretischen Ansätze und Theorien im Bereich der Erforschung der Position von Homoerotik in der Literatur eingegangen und diese werden am Beispiel Thomas Manns konkretisiert.

Um das Thema der Homoerotik und Autoerotik in der Literatur um 1900 nicht nur theoretisch zu behandeln, sondern ihn auch anhand konkreter Texte zu erforschen, werden drei Texte analysiert, und zwar Thomas Manns „*Der Tod in Venedig*“ und Robert Musils „*Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*“, die beide die Homoerotik thematisieren, und die Novelle

¹Popp: *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*. S. 5.

²Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. S. 11.

„Fräulein Else“ Arthur Schnitzlers, die als Beispiel der Autoerotik im literarischen Text gewählt wurde. Anhand eines Vergleichs dieser Texte werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen diesen erarbeitet, an deren Basis man zu einer These über die Auffassung der Funktion von Sexualität in der Literatur der Jahrhundertwende gelangen kann.

1.1. JAHRHUNDERTWENDE: ZEITLICHE ABGRENZUNG UND EPOCHENBEGRIFF

Als Jahrhundertwende (vom 19. zum 20. Jahrhundert) lässt sich jener Zeitraum bezeichnen, in dem es durch neue Errungenschaften und Entdeckungen in den Wissenschaften und der Technik zum Wandel des Weltbildes kommt. Von diesem Wandel wird auch der Bereich der Kunst und Ästhetik betroffen, wo auch einschneidende Entwicklungen feststellbar sind. Der Begriff der Jahrhundertwende suggeriert schon aufgrund des zeitlichen Bruchs auch einen Umbruch im Bereich des Denkens, Wahrnehmens oder des tradierten sozialen Verhalten. Eine zeitliche Bestimmung dieser Epoche soll sich also einerseits auf kulturhistorische Prozesse, andererseits an deren Verarbeitung durch die Kunst beziehen. Allgemein verbindliche Daten für eine solche Abgrenzung gibt es freilich nicht.

Als Ende dieser Epoche kann der Erste Weltkrieg angenommen werden, der als bedeutende Zäsur gilt und mit dem auch das „lange 19. Jahrhundert“ in der Geschichtsschreibung endet. Stützt man sich auf die Epochenbestimmung in der Literatur, kann das Ende der Zeit der Jahrhundertwende mit dem Anfang des Expressionismus um das Jahr 1910 zusammenfallen³. Da gewisse Merkmale des Expressionismus schon in der ihm vorangehenden Zeitspanne vorkommen und da auch manche Sekundärliteratur⁴ die expressionistische Kunst in die Epoche der Jahrhundertwende mit einbezieht, scheint der Verfasserin das Jahr 1914 als Endpunkt dieser Zeitspanne mehr geeignet.

Die Zeit zwischen den Jahren 1871 und 1914, die beide als bedeutende Einschnitte gelten, wird in der Geschichtsschreibung als eine Periode von relativer politischer Stabilität behandelt⁵, daher muss der Bruch im Bereich der Kunst gesucht werden. Als Beginn der Jahrhundertwende kann der ästhetische Umbruch um ca. 1885 – 1890 gelten, zu dem es unter dem Einfluss von technologischer, sozialer und medialer Entwicklungen kommt. In der Kunst

³ Kimmich / Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*. S. 8.

⁴ Vgl. beispielsweise Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918 : von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. S. 107ff. u. Trommler: *Theorien und Programme der literarischen Bewegungen* S. 63ff.

⁵ Kimmich / Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*. S. 8.

kommt Naturalismus zu Wort, der sich selbst als Moderne begreift und sich von dem ihm vorangehenden Realismus abgrenzt.

Diese Zeit, die (für die Zwecke der vorliegenden Arbeit) mit den Jahren 1885/1890 und 1914 umgrenzt wird, kann man als „*Aufbruch in die Moderne*“⁶ bezeichnen. „Modern“⁷ ist ein Schlüsselbegriff der europäischen Geistesgeschichte, er kommt aus dem spätlateinischen „modernus“ und ist zunächst ein Zeitbegriff, macht dann jedoch einen Bedeutungswandel durch und wird zum wissenschaftlichen Terminus (Epochen- und Stilbegriff). Es sei erwähnt, dass es mehrere Bedeutungsmöglichkeiten dieses Begriffs gibt. Das Wort „modern“ steht für gegenwärtig, kann auch „neu“ bedeuten und grenzt sich dann durch bestimmte Eigenschaften von den vergangenen Epochen ab, oder kann als „vorübergehend“ gedeutet werden und wird dann verwendet, wenn „*eine Gegenwart und ihre Konzepte von den Zeitgenossen als Vergangenheit einer zukünftigen Gegenwart gedacht werden können*“⁸. Alle drei Bedeutungen überschneiden und ergänzen sich gegenseitig, sodass ein vielschichtiger Begriff der ästhetischen Moderne konstruiert werden kann, der im Allgemeinen die Vielzahl der „*ästhetischen Erneuerungsbewegungen der neuen, progressiven und avantgardistischen Richtungen in verschiedenen Künsten*“⁹ zusammenfasst, die sich durch eine Durchsetzung des Neuen auszeichnen, und sich radikal vom Alten abgrenzen.

1.2. HISTORISCHER HINTERGRUND

Die Situation um die Jahrhundertwende wird in erster Linie durch die Industrialisierung¹⁰ geprägt, die viele Konsequenzen in verschiedenen Bereichen hat. „*Was hier mit Industrialisierung bezeichnet wird, ist ein fundamentaler Strukturwandelprozess, der Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur und Politik der von ihm betroffenen Länder innerhalb relativ kurzer Zeit radikaler revolutionierte, als es irgendeine Veränderung in der Menschheitsgeschichte je zuvor getan hatte.*“¹¹ Es kommt zum Übergang von der traditionellen Agrargesellschaft zu einer „*hypertechnisierten, hochkomplexen und hochdifferenzierten*“¹² Gesellschaft sowie zur Beschleunigung der Kommunikation und des Verkehrs, man ist gezwungen, sich den sich verändernden Verhältnissen anzupassen, tradierte

⁶ ebd, S. 9.

⁷ Noh: *Expressionismus als Durchbruch zur ästhetischen Moderne.*, S. 45.

⁸ ebd.

⁹ ebd, S. 48f.

¹⁰ Kimmich/Wilke sprechen von dieser Zeit auch als von der Zweiten Industriellen Revolution.

¹¹ Noh: *Expressionismus als Durchbruch zur ästhetischen Moderne.* S. 10f.

¹² Rauh: *Epoche – sozialgeschichtlicher Abriss.* S. 14.

Wertvorstellungen werden aufgehoben, alte Herrschafts- und Abhängigkeitsstrukturen werden in Frage gestellt und neue bilden sich heraus. Für die soziale Struktur sind zwei Prozesse von großer Bedeutung, und zwar die sprunghafte Bevölkerungszunahme und die Verstädterung¹³, die mit der Entstehung moderner Großstädte und der Industrialisierung im Allgemeinen zusammenhängt und die zum Anstieg der städtischen Bevölkerung führt, wobei nun nur eine Minderheit auf dem Lande lebt.

Im Rahmen eines solchen sozialen Strukturwandels entsteht das Arbeiterproletariat als neue Schicht, es etabliert sich das Phänomen der Freizeit¹⁴ und damit auch Freizeitaktivitäten wie Sport, Reisen, Tourismus, Tanz und ähnliche, die in Vereinen organisiert werden. Als Zeitvertreib bietet sich nun auch der Kinobesuch an, Film und Photographie konstituieren sich als neue – und durchaus populäre – Medien. Auch Privates macht manche Veränderungen durch – Familienstrukturen und Geschlechterrollen¹⁵ verändern sich, Frauen streben um Emanzipation, obwohl die Mutter immer das Standardbild der Frau bleibt. Es ist also durchaus berechtigt, von einer Lebensreform um die Jahrhundertwende zu sprechen.

Eine nicht unbedeutende Wirkung üben die sich entwickelnden Wissenschaften mit den Naturwissenschaften¹⁶ in erster Linie aus. Es handelt sich um eine wesentliche Ausweitung der Gegenstände, Fragestellungen, Methoden, und Institutionen und um „Spezialisierung in einzelne Disziplinen und parallele Homogenisierung der wissenschaftlichen Standards und der methodologischen Grundlagen“¹⁷. Es entstehen moderne Wissenschaften wie Literatur-, Geschichts- und Sozialwissenschaft, auch die Anfänge der modernen Medizin fallen in die Zeit um 1900, Physiologie und Physik erfreuen sich dem größten Interesse der Gesellschaft, die durch Popularisierung der Wissenschaft von den Entwicklungstrends im Bereich Wissen informiert wird. Positivismus setzt sich durch als Forderung, wissenschaftliche Forschung ausschließlich auf den Bereich des empirisch Überprüfbaren zu beschränken. Wissenschaften bedienen sich also der Anschaulichkeit und überzeugen durch Evidenz ihrer Beweise.

Es sind also die Urbanisierung, neue Medien, sozialer Wandel und Naturwissenschaften, die eine Art Kontext für die Entstehung von Kunst und Literatur um die Jahrhundertwende schaffen. Diese Faktoren bestimmen in wesentlichem Maß die Wahrnehmung der damaligen Menschen, bringen neue Weltbilder und eine Veränderung in

¹³ Rauh: *Epoche – sozialgeschichtlicher Abriss*, a. a. O. und Kimmich / Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 19f.

¹⁴ Kimmich / Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 29ff.

¹⁵ ebd.

¹⁶ Kimmich / Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 36ff.

¹⁷ Kimmich / Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 37.

der Weltanschauung hervor und beeinflussen die geistige Situation der Zeit, von der nun – im Zusammenhang mit dem philosophischen Hintergrund – die Rede sein soll.

1.3. PHILOSOPHISCHER HINTERGRUND UND GEISTIGE SITUATION

Der Fortschrittsoptimismus der frühen Phase des industriellen Wachstums wird zur Zeit der Jahrhundertwende durch das Gefühl einer geistigen Krisensituation ersetzt¹⁸. Naturwissenschaften bringen eine neue Sichtweise der Welt mit sich und wandeln damit die bisherige Weltanschauung der Menschen radikal um. Es herrschen Gefühle der Unsicherheit, Angst, Sinnkrise und Ohnmacht, man glaubt in der Zeit Vorzeichen einer Katastrophe zu spüren. Traditionelle Wertvorstellungen werden aufgelöst und durch neue ersetzt, die eine Orientierung in der Welt erschweren.

In dieser Stimmung entsteht eine Kollektivphantasie vom Untergang¹⁹, der als die Schattenseite der wirtschaftlichen Entwicklung geahnt wird. Es geht um eine „*Spannung zwischen wirtschaftlicher Prosperität und relativer Stabilität [...] einerseits und dem weitverbreiteten Gefühl andererseits, dass sich hinter dieser ruhigen Fassade eine Katastrophe ultimativer Natur vorbereite*“²⁰. Die Angst vor einer Nicht-Bewältigbarkeit der rasch forteilenden Zivilisation findet man z.B. bei dem bedeutenden Dichter des Frühexpressionismus, Georg Heym. Dieser thematisiert in seiner Lyrik die Endzeitzustände und Untergänge (nicht nur) der Großstädte, die durch eine apokalyptische Symbolik getragen werden. Der Untergang wird zugleich als ein Übergang zu einer „*neuen, lebenserfüllteren Zeit*“²¹ gedeutet und enthält auch einen Vitalismus, ein Ja zum Leben, das eben auf dem Höhepunkt der Katastrophe fassbar wird. Eine Ästhetisierung des Verfalls und des Todes findet man vor allem in der Dekadenz, die die Kosten des Fortschritts registriert. Man ist sich seiner Zugehörigkeit zu einer überfeinerten und damit verfallenen Kultur bewusst. Die Merkmale der Dekadenz, also der Pessimismus, die Todesverherrlichung, die Wiedergabe von Niedergangserscheinungen, des Ungesunden und Morbiden, die Überfeinerung und Verwöhntheit, bestimmen den Grundton der Literatur der Moderne.

¹⁸ Noh: *Expressionismus als Durchbruch zur ästhetischen Moderne*. S. 45f.

¹⁹ Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918 : von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, S. 61ff.

²⁰ ebd., S. 61.

²¹ Heym, Georg. In: *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 339f. u. Heym, Georg. In: *Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosrbských*, S. 334.

Die Form der Wahrnehmung, die nun auf eine Unmenge von Impressionen und sinnlichen Stimuli der Großstadt antworten muss, verändert sich nun unter diesem enormen Druck von außen und gerät unter die Vorherrschaft des Optischen²². Auf die Reizüberflutung reagiert der Mensch mit Nervosität (Neurasthenie), die zum Krankheitsbild der Epoche und auch zum häufigen Thema der Literatur wird. Man spricht sogar von einem „*Zeitalter der Nervosität*“²³. Diese Entwicklung wird jedoch nicht nur negativ bewertet, sondern auch als eine Art Begleiterscheinung zur höheren Zivilisationsstufe betrachtet, Georg Simmel betrachtet in seiner Großstadtanalyse „*Die Großstädte und das Geistesleben*“ die Steigerung des Geisteslebens²⁴ als zentrales Merkmal der großstädtischen Erfahrung. Das Großstadtleben gibt einen Anstoß zur Entstehung der Großstadtliteratur, die sich während der Stilrichtung des Expressionismus völlig entwickelt. Die Großstadt fungiert dabei nicht nur als Rahmen für das literarische Schaffen, sondern wird auch zum Darstellungsgegenstand und widerspiegelt sich auch in der Form der neu geschaffenen Schreibweisen.

Das Leben wird unübersichtlich und die Wirklichkeit erscheint so komplex, dass sie als Ganzes nicht wahrgenommen werden kann, worauf das menschliche Denken und Wahrnehmen mit deren Fragmentarisierung und mit Integration von Diskontinuität²⁵ in die Wirklichkeitsbilder reagiert, was sich auch in der Literatur durchsetzt, indem tradierte narrative Modelle aufgegeben werden zugunsten skizzenhafter und diskontinuierlicher Schreibweisen, neuer Erzählperspektiven und kleiner Prosaformen, die jeweils einen Teil der Realität einfangen²⁶. Vor allem in der Lyrik²⁷ setzt sich eine Art Pointilismus durch, der eben in der Neigung zum Fragmentarischen, Ausschnitthaften seinen Ausdruck findet und sich der Technik von assoziativem Verknüpfen von Sinneseindrücken bedient, die oft synästhetisch kombiniert werden.

Die soziale und politische Entwicklung wird von einer Tendenz zur „*fortschreitenden Aushöhlung der bürgerlichen Lebensformen und zur Auflösung des bürgerlichen Selbstverständnisses*“²⁸ geprägt. Die Einheitlichkeit der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts tritt zurück und ein Individualismus²⁹ setzt sich durch, was zum Beispiel in der

²² Kimmich / Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 24.

²³ ebd., S. 23.

²⁴ Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918 : von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, S. 34.

²⁵ Kimmich / Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 50f.

²⁶ ebd.

²⁷ Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918 : von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, S. 98.

²⁸ Noh: *Expressionismus als Durchbruch zur ästhetischen Moderne*. S. 16

²⁹ ebd., S. 17.

Kunst mit der Entstehung rein subjektiver ästhetischer oder literarischer Gestaltungen unterschiedlicher Art zusammenhängt.

Die Individualität erfährt in dieser Zeit jedoch auch eine Krise. Alte Systeme³⁰ werden aufgelöst, eine Verbindung zur Vergangenheit fehlt³¹, es mangelt also an Anhaltspunkten, auf die man sich bei der Suche der eigenen Identität stützen könnte. Die unsichere Position des Ich wird unter anderem durch den Empiriekritizismus und die Thesen eines dessen bekanntesten Vertretern, Ernst Mach, bewiesen, der auch als „*Philosoph des Impressionismus*“³² bezeichnet wird.

Der Empiriekritizismus³³ arbeitet an einem Schnittpunkt zwischen Psychologie und Physik, verwendet also auch exakte Methoden der Naturwissenschaften. Die Grundlagen der Wahrnehmung und des Denkens seien dementsprechend einzig im empirisch erfassbaren Bereich zu verorten³⁴. Die Wahrnehmung sei eine auf Abstraktion beruhende Konstruktion und entspreche nicht der Wirklichkeit. Diese wird als ein beständiger Fluss physikalischer Elemente begriffen, aus dem die Sinne³⁵ relativ beständige Komplexe herausfiltern. Dinge, Körper, Bewusstsein seien bloße Notbehelfe³⁶, die wir brauchen, um die Welt zu erfassen.

Mach zufolge sei das Ich „*nicht scharf abgegrenzt, die Grenze ziemlich unbestimmt und willkürlich verschiebbar*“³⁷. Das als Ich aufgefasste Bündel von Erinnerungen, Stimmungen und Gefühlen unterliegt einem ständigen Wandel im Raum und der Zeit und muss sich in jedem Augenblick neu konstituieren. Das Ich wird jedoch nicht nur in dessen Bestandteile aufgelöst, das Subjekt wird sogar nicht als Ursprung und Bedingung aller Erfahrung begriffen, sondern als deren Produkt: „*Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). Die Elemente bilden das Ich.*“³⁸

Eine solche Auffassung des Ich mündet in eine Vorstellung des impressionistischen Menschentypus³⁹. Dieser Menschentypus ist ein außerordentlich unstabiles und unsicheres Wesen, das einerseits die eigene Superiorität betont und stark an das Ich fixiert ist, sodass sein

³⁰ Holistische Systeme wie Kirche, Staat, Kunst oder Gesellschaft werden aufgehoben und durch neue Teilsysteme ersetzt, die auch holistische Ansprüche erheben. (Wunberg: *Fin de siècle in Wien*. S. 7f.)

³¹ Wunberg: *Fin de siècle in Wien*. S. 18.

³² ebd.

³³ Kimmich / Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S.40ff.

³⁴ Im Unterschied zu Kants Auffassung der vor-empirischen Subjektivität als Bedingung aller Erfahrung.

³⁵ Vgl. die Vorherrschaft der Sinne und des Optischen im Großstadt-Diskurs.

³⁶ Pachter: *Theorien und Ideologien*. S. 44.

³⁷ Mach, zitiert nach: Kimmich / Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 42.

³⁸ ebd.

³⁹ Allerdisen: *Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. S. 6ff.

Gegenüber fast aufgelöst wird. Andererseits zweifelt es an seiner eigenen Person und braucht die identitätsstiftende Außenwelt, die die Verantwortung für die Festlegung seiner Existenz übernehmen soll. Um dies zu decken, schafft sich der impressionistische Mensch schützende Selbstillusionen. Die beiden Pole seiner Persönlichkeit haben seine gesellschaftliche Isolation zur Folge, was noch durch die Tatsache verstärkt wird, dass man einer echten menschlichen Kommunikation unfähig ist, sein Gegenüber enthumanisiert und auf seine Verwertbarkeit reduziert.⁴⁰ Der „impressionistische“ Mensch ist allein.

Der Subjekt-Zerfall wird einerseits positiv bewertet, indem man glaubt, nun zu einer Einheit von Ich und Welt gelangen zu können⁴¹. Machs Thesen von der Auflösung des Ich haben also eine versöhnende Wirkung, indem sie eine Trennlinie zwischen subjektiver Erkenntnis und dem Ding an sich überwinden und Erfahrungs- und Darstellungspotenziale mit sich bringen. Andererseits stürzt die Infragestellung des Ich den Menschen in bedrohliche existenzielle Krisen, sodass man das Ich vor seiner Auflösung bewahren und dem Subjekt seine stabile Form zurückgeben will⁴².

Eine Hinwendung zum Ich und zum Inneren des Menschen findet man auch in der neu entstandenen Psychoanalyse⁴³. Die Psychoanalyse zielt, wie der Name schon verrät, auf die Enträtselung der Seele und geht aus der sogenannten kathartischen Methode aus. Diese setzte voraus, dass der Patient hypnotisiert ist, damit man eine Art Erweiterung des Bewusstseins erzielt. Die Hypnose wird später aufgegeben und man geht zu einem Gespräch mit dem Patienten über, mittels dessen das durch die seelischen Kräften Verdrängte entdeckt werden soll. Freud teilt die Psyche auf Bewusstsein und Unbewusstsein⁴⁴, wobei er die bestimmende Kraft dem Unbewussten zuspricht, das deshalb so einflussreich ist, weil man es nicht beherrschen kann.

Es werden vor allem Wunschregungen und Vorstellungen verdrängt, die mit dem Ich unverträglich sind und im Gegensatz zu den sonstigen Wünschen des Individuums stehen. Diese Vorstellungen sind oft mit den erotischen Bedürfnissen des Menschen verbunden, deren Verwirklichung in der Wirklichkeit untersagt ist. Diese Verdrängung, die das Individuum in Folge einer kulturellen Disziplinierung übernommen hatte, ist die Ursache psychischer Erkrankungen. Freud übt eine Kulturkritik aus, behauptet, die menschliche Sozialisation sei

⁴⁰ ebd.

⁴¹ Kimmich / Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 69f.

⁴² ebd.

⁴³ Vgl. Freud, Sigmund: *Darstellungen der Psychoanalyse* (1969).

⁴⁴ Zu dieser Aufteilung in Bewusstes und Unbewusstes kommt später auch das Vorbewusste, In der späteren Topik wird der psychische Apparat in Es, Ich und Über-Ich aufgeteilt. (Mannoni: *Sigmund Freud in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. S. 142ff)

eine Kombination von Kultur und Unterdrückung, und spricht der Sexualität des Menschen eine wesentliche Rolle zu. Der Sexualtrieb sei die elementare seelische Kraft. Weiter führt Freud die Auffassung der kindlichen Sexualität und der sich in der Kindheit konstituierenden Komplexe in die Psychoanalyse ein, trennt die Sexualität von der Fortpflanzung und stellt somit geschlechtsstereotype Identitäten in Frage.

Die Sexualität des Menschen nimmt eine zentrale Stelle nicht nur im psychologischen beziehungsweise psychoanalytischen Bereich, sondern auch im medizinischen, wissenschaftlichen, politischen oder literarischen Diskurs ein. Es gibt zwei gegensätzliche Richtungen: die eine behauptet, dass die Sexualität eingeschränkt werden muss, weil sie sonst krankhafte Formen zur Folge hat, die andere – zu der auch Freud zuzurechnen ist – ist der Meinung, dass gerade diese Unterdrückung die Ursache einer Erkrankung ist, und will die Sexualität befreien⁴⁵.

Diese neue Auffassung der Sexualität, die, wie schon oben gesagt, von der Fortpflanzung getrennt wird, bewirkt auch eine Veränderung der Geschlechts- und Rollenmuster, zu der die Literatur wesentlich beiträgt. Diese wird nun zum Experimentierfeld, wo soziale Rollen und Normen in Frage gestellt werden. Es erscheinen sowohl neue Männerbilder, wie zum Beispiel das des Dandys, Flaneurs, Außenseiters oder Versagers⁴⁶, als auch Frauenbilder. Die Frau wird zur Zeit der Jahrhundertwende konventionell durch Geistlosigkeit charakterisiert, sie ist ein Geschlecht, dem es an ausgebildetem Denkvermögen und an Sprachfähigkeit mangelt. Mit Worten Walter Benjamins: „*Die Sprache der Frauen blieb ungeschaffen. Sprechende Frauen sind von einer wahnwitzigen Sprache besessen.*“⁴⁷ Die Frau wird auf ihren Körper reduziert und tritt als ein „schweigender Körper“⁴⁸ auf. Da die Sexualität die einzige Ausdrucksform der Körperlichkeit ist, wird die Frau als sexuelles Körperwesen angesehen, das – weil sie vernünftig zu handeln nicht imstande sei – eine moralische Kontrolle des Mannes brauche.

Nun tauchen in der Literatur auch neue Frauenbilder auf, die zwischen der medusenartigen *femme fatale*, der gefährlichen, verführerischen, erotisch-ungebundenen Frau einerseits und dem „träumerisch-narzisstisch in sich versunkenen“⁴⁹ *femme fragile*, dem zarten, engelhaften Mädchen andererseits oszillieren.⁵⁰ Als Beispiel kann Elektra von Hugo von

⁴⁵ Kimmich / Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 34.

⁴⁶ ebd., S. 62

⁴⁷ Lersch-Schumacher: „*Ich bin nicht mütterlich*“. *Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers „Fräulein Else“*. S. 77.

⁴⁸ Weinhold: *Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs*. S. 114.

⁴⁹ ebd. S. 137.

⁵⁰ Darüberhinaus spricht man manchmal auch vom Typus der *femme enfant*.

Hofmannsthal genannt werden, die zwischen Liebe und Wahnsinn, Realität und Traumwelt, Ordnung und Chaos schwankt⁵¹. Zur Differenzierung der weiblichen Rollenmuster tragen auch Arthur Schnitzler, dessen Novelle „*Fräulein Else*“ in der vorliegenden Arbeit analysiert werden soll, und Frank Wedekind bei, dessen zentrales Thema „*die Befreiung der natürlichen sinnlichen Liebe im Kampf gegen bürgerliche Konvention und leibfeindliche Pseudo-Moral*“⁵² ist. Dem entspricht allerdings auch das Bild der Frau, konkret der Lulu⁵³, die eine ungehemmte, faszinierend triebhafte Frau ist, der die etablierten Bürger verfallen und zugrunde gehen und die selbst an sich zugrunde geht.

Zur selben Zeit etabliert sich auch die Disziplin der Gestaltpsychologie⁵⁴, die u. a. die menschliche Wahrnehmung untersucht, die nicht mehr bloß als Schema von Reiz und Reaktion verstanden wird. Die Gestaltpsychologie geht von ganzheitlichen Wahrnehmungsmustern aus und untersucht, warum „*der Mensch Tonfolgen als Melodien und nicht als einzelne Töne hört, Bildfolgen im Kino als Bewegungen und nicht als einzelne Bilder wahrnimmt*“⁵⁵. Durch sie wird unter anderen Robert Musil geprägt.

Die Kraft, die nicht von der Vernunft zu regieren ist und die in der Psychoanalyse dem in das Unbewusste verdrängten Sexualtrieb zugeschrieben wird, entspricht bei Nietzsche dem Dionysischen, dem Gegenpol zum Apollinischen⁵⁶. Dieses Begriffspaar verkörpert zwei gegensätzliche Prinzipien der Ästhetik und belegt Nietzsches Denken in Oppositionen, die als geeignetes Mittel zur aktuellen Diagnose der Zeit⁵⁷ verstanden werden. Eine andere Opposition verkörpert das Gegensatzpaar christlich – heidnisch. Mit der Kritik der christlichen Moral, die durch die heidnisch-aristokratische ersetzt werden soll, übt Nietzsche eine allgemeine Kritik an bestehenden Normen und Werten, die nicht unkritisch übernommen werden sollen. Da die Geistes- und Naturwissenschaften bewirkt haben, dass die christliche Moral unglaubwürdig geworden ist und so die christliche Zivilisation zu Fall gebracht haben, ist eine Umwertung aller Werte⁵⁸ nötig.

Nietzsche gehört auch zu derjenigen, die sich im 19. Jahrhundert⁵⁹ mit der Sprache befassen und eine Kritik derselben üben. Die Tatsache, dass durch die Entdeckungen der

⁵¹ Kimmich / Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 60ff.

⁵² Wedekind, Frank. In: *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 818 – 821.

⁵³ Der Erdgeist und Die Büchse der Pandora, 1913 gemeinsam unter dem Titel Lulu.

⁵⁴ Kimmich./ Wilke.: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 43.

⁵⁵ ebd.

⁵⁶ Pachter.: *Theorien und Ideologien*. . S. 34f.

⁵⁷ Kimmich./ Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 87.

⁵⁸ Pachter: *Theorien und Ideologien*, S. 34.

⁵⁹ Nietzsche kritisiert in 70er Jahren des 19. Jahrhunderts die verlorene Anschaulichkeit der Wörter (*Über das Pathos der Wahrheit*, 1872)

Geistes- und Naturwissenschaften geltende Konventionen der Kultur, des Wissens und der Lebensformen an Wert und Glaubwürdigkeit verlieren, regen eine Beschäftigung mit der Sprache⁶⁰ an, denn diese bleibt praktisch gleich und soll trotzdem neues Wissen vermitteln. Die Bildungssprache des 19. Jahrhunderts, die den Verhältnissen der höheren Gesellschaftskultur gerecht werden sollte, fungierte als eine Art Zensor – sie bot nur den Wortschatz des gesitteten Umgangs an und blieb für alle „Unangehörigkeiten“⁶¹ des Lebens geschlossen. Zu der Zeit der Jahrhundertwende spürte man, dass diese Sprache die „innersten Gerichtetheiten verbiegt und verstümmelt“⁶². „Man attackiert die Enge des konventionell erstarrten Sprachgehäuses, man bezweifelt die Wahrheit der in ihm eingesperrten Bildung, man entwirft Alternativen für einen anderen Sprachgebrauch, der die tabuisierten Bezirke des Lebens zurückerobern will.“⁶³ Der Kern dieser Auseinandersetzung liegt in der konventionellen Beliebigkeit der Sprachzeichen, die unauthentisch wirken. Bekannt ist der Chandos-Brief von Hugo von Hofmannsthal, der den Verlust des Vertrauens in die Sprache auf sprachlich brillante Weise thematisiert.

Man kann die Sprachkrise auch an Machs Theorie anknüpfen – es wurde bereits gesagt, dass die Wahrnehmung so verfährt, dass sie aus einem beständigen Fluss von Elementen festere Komplexe herausfiltert. Wenn dies geschehen kann, dann beruht das laut Mach auf der Möglichkeit, das Wahrgenommene sprachlich zu fixieren. Der Akt des Bezeichnens erzeugt Identität und schafft statische Bilder von Dingen, die einem ständigen Wandel unterliegen. Die Worte sind deshalb von der materiellen Wirklichkeit der Welt weit entfernt und stellen durch ihren verallgemeinernden Charakter ein künstliches Weltbild her⁶⁴.

Diese Auffassung einer durch die unauthentische Sprache geschaffenen Scheinwelt erscheint beispielsweise auch bei Fritz Mauthner. Dieser behauptet, dass sprachliche Zeichen der außersprachlichen Wirklichkeit nicht entsprechen, deshalb ist eine Welterkenntnis durch die Sprache nicht möglich. Nietzsche, von dem Mauthner in seiner Sprachkritik lernen konnte, spricht auch von der Aushöhlung der Wörter, die mit den Münzen verglichen werden, „die ihr Bild verloren haben“⁶⁵. Er kritisiert, dass die Sprache der Anschaulichkeit ermangelt, was durch eine metaphernreiche Sprache gelöst werden soll.⁶⁶ Hier begegnet man also wieder dem Phänomen der Anschaulichkeit, die dem Menschen der Jahrhundertwende die

⁶⁰ Grimminger: *Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende*. S. 169 – 173.

⁶¹ ebd., S. 170.

⁶² ebd.

⁶³ ebd.

⁶⁴ Kimmich / Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 75f.

⁶⁵ Grimminger: *Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende*, S. 185.

⁶⁶ Grimminger: *Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende*, S. 185.

Naturwissenschaften anbieten können, und des Optischen, welches das großstädtische Leben prägt. Diese Krise wirkt jedoch auch produktiv, indem man gezwungen ist, Voraussetzungen literarischer Darstellungen zu revidieren und neue Formen, Perspektiven und Schreibweisen zu finden, die nicht mehr darauf zielen, die Welt den bisherigen Mimesis-Konventionen entsprechend darzustellen.

Als eine positive Alternative zu der sprachgebundenen Literatur erscheint das Kino, das gleichzeitig auf die Vorherrschaft des Optischen reagiert. Der Film bietet den Zugang zu einer unmittelbaren und wortlosen Erfahrung und dessen Reduktion auf das Sichtbare stellt auch eine Provokation für die Sprachgebundenheit der Literaten dar⁶⁷. Diese entwickeln in ihrer Suche nach neuen Formen und Modellen filmische Schreibweisen, die auch in der Zeit nach der Jahrhundertwende aufgenommen und weitergeführt werden.

Die Bedrohlichkeit der modernen Welt der Großstadt und die Verunsicherung durch die Naturwissenschaften führen zum Konstituieren antimodernistischer Strömungen⁶⁸, wie zum Beispiel der Heimatkunst, die als Stadtkritik fungiert und die die verlorene Stabilität kompensiert oder ihren Verlust thematisiert. Man flüchtet auch in Privaträume, die eine Art eigener Herrschaftssphäre darstellen. Ein solcher Rückzug ins Interieur lässt – unter anderen Anstößen – die Kunst des Jugendstils entstehen, die eine Synthese unterschiedlicher Teilkünste ist (Architektur, Malerei, Möbelherstellung) und die sich vordergründig auf das Ornament und Flächigkeit orientiert, was auch auf literarische Texte übertragen wird.

In der Zeit um 1900 kommt es zur Wiederbelebung der Mystik und des romantischen Gedankenguts im Rahmen der Neuromantik, sodass Bahr diese Zeit auch als „*neue Romantik*“⁶⁹, „*nervöse Romantik*“⁷⁰ oder auch „*Mystik der Nerven*“⁷¹ nennt.⁷² Es werden Stoffe der germanischen Sagen oder des deutschen Mittelalters aufgenommen, der Tod und Verfall werden ästhetisiert. Eine Wiederbelebung des Alten kommt auch in der Stilrichtung der Neuklassik zum Ausdruck, die primär auf die Erneuerung der antiken Tragödie zielt.

⁶⁷ Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918 : von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs.*, S. 33.

⁶⁸ ebd. S. 96 – 107.

⁶⁹ ebd., S. 100.

⁷⁰ ebd.

⁷¹ ebd.

⁷² Manches romantische Motiv wird in die deutschsprachige Literatur durch das Wirken von Baudelaire, Verlaine und Rimbaud re-importiert, bei denen die deutsche Romantik nachwirkt. (ebd.)

2. HOMOEROTIK UND HOMOSEXUALITÄT

Oben wurde gezeigt, dass neben den bereits genannten Wesenszügen eine intensive Auseinandersetzung mit der Sexualität für die Zeitspanne um 1900 typisch ist. Es soll nun die Homosexualität beziehungsweise die Homoerotik im Rahmen der Sexualwissenschaft um die Jahrhundertwende dargestellt und ihre Funktion und Verarbeitung im Bereich der Literatur besprochen werden. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich dann auf dieser Folie auf die Stellung der Homosexualität in Thomas Manns Novelle „*Der Tod in Venedig*“ und in „*Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*“ von Robert Musil, gefolgt durch die Analyse der Bedeutung der Autoerotik in „*Fräulein Else*“ Arthur Schnitzlers.

Allen drei Texten werden gleiche Fragen gestellt, die auf das Subjekt, das Objekt, die Funktion und die Folgen der Sexualität im Text zielen, um zu einem Bild der Funktion der Sexualität in literarischen Texten um die Jahrhundertwende zu gelangen. Die Auswahl der Texte ist relativ schmal, sodass man nicht zu einem repräsentativen Ergebnis gelangen kann, das für alle Sexualität thematisierende Texte der Zeit um 1900 allgemein aussagekräftig wäre. Die zu analysierenden Texte – und auch ihre Autoren – sind jedoch so unterschiedlich, dass ein mannigfaltiges und facettenreiches Bild zusammengestellt werden kann.

Man könnte einwenden, dass die Entstehungszeiten der einzelnen Texte weit voneinander liegen: 1906 – „*Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*“, 1912 – „*Der Tod in Venedig*“, 1924 – „*Fräulein Else*“. Die Novelle Arthur Schnitzlers ist ein Text, der sogar nach dem ersten Weltkrieg entstanden ist, der als bedeutende Zäsur in der historischen und auch literarischen Entwicklung begriffen wird und der hier als Endpunkt der Jahrhundertwende gesetzt wurde. Die Wahl dieses Textes kann jedoch damit gerechtfertigt werden, dass der Autor die Mehrheit seines Lebens in der Zeit um die Jahrhundertwende gelebt hat, von deren geistigen Situation – unter anderem durch die um die Jahrhundertwende entstandenen Psychoanalyse – wesentlich und auf Dauer bestimmt wurde und die diese Novelle prägenden Formen, z. B. die des inneren Monologs, auch schon vor dem ersten Weltkrieg verwendet hatte. „*Fräulein Else*“ handelt zwar als einziger der drei Texte nicht von Homosexualität, sondern von Autoerotik, diese teilt mit der Homosexualität bestimmte bedeutende Züge. Sowohl die Homoerotik, als auch die Autoerotik haben ihre Wurzeln – so Freud – in der infantilen Sexualität⁷³, und zwar in jener Phase vor und während der Objektfindung. Der Sexualtrieb des Kindes besteht unabhängig von der Funktion der Fortpflanzung und ist an keine bestimmte Person oder Geschlecht gebunden. Die Befriedigung wird in dieser Phase am

⁷³ Freud, Sigmund: *Über Psychoanalyse. Vorlesung IV*. In: Freud, Sigmund: *Darstellungen der Psychoanalyse*.

eigenen Körper gefunden, der Sexualtrieb ist also autoerotisch. Durch eine Schädigung der Sexualentwicklung kann es dazu kommen, dass während der Objektwahl der Autoerotismus nicht überwunden wird und weiterbesteht, oder auch dazu, dass die ursprüngliche Gleichwertigkeit beider Geschlechter als Sexualobjekte erhalten bleibt und eine Neigung zur Homosexualität artikuliert sich. Die Homosexualität und die Autoerotik stellen also beide eine Abweichung im Bezug auf das Sexualobjekt dar.

Obwohl die Texte also zeitlich relativ weit auseinander liegen, lässt sich folgender Fragen-Register zusammenstellen, der an alle drei Texte gleichermaßen angewandt werden kann und soll.

- **Wer** ist das sexuelle Subjekt?
- **Wen** begehrt dieses Subjekt, d. h. wer oder was ist das Objekt des Begehrens?
- **Wie** artikuliert sich das Begehren?
- Wird es **verwirklicht**? Wie wird die (Nicht-)Verwirklichung dargestellt?
- Welche **Folgen** hat das Begehren?
- **Wo** und beziehungsweise auch **wie lange** ereignet sich das erotische Begehren?

2.1. (HOMO-)SEXUALITÄT UND SEXUALWISSENSCHAFT UM 1900⁷⁴

Bevor ich zu den eigentlichen Textanalysen übergehe, soll ein Exkurs zum Thema Homosexualität in der Sexual- und Literaturwissenschaft geboten werden. Im Rahmen der Entwicklung neuer Wissenschaftsdisziplinen um die Jahrhundertwende kommt es auch zum Konstituieren der Sexualwissenschaft, und zwar zwischen den Jahren 1850 beziehungsweise 1870 und 1930, obwohl die Ideengeschichte der Sexualwissenschaft wenigstens bis in die Zeit der Antike fällt⁷⁵. Mentale, körperliche, soziale oder sexuelle Abweichungen werden seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr als ein Verbrechen gegen Gott verstanden, sondern als eine Krankheit oder Missbildung des Individuums.

Als die eigentlichen Begründer der Sexualwissenschaft werden Paolo Mantegazza (1831–1910) und Karl Heinrich Ulrichs (1825–1898) genannt. Der letztgenannte gilt gleichzeitig als Vorkämpfer der Homosexuellen⁷⁶-Emanzipation. Er behauptet, dass alle sexuellen Vorlieben gesund und natürlich sind, also auch die mann-männliche Liebe, deren

⁷⁴ Sigusch: *Geschichte der Sexualwissenschaft*.

⁷⁵ Sigusch: *Geschichte der Sexualwissenschaft*.

⁷⁶ Zum Begriff der Homosexualität und dessen Entstehung weiter.

Gleichstellung mit der heterosexuellen Liebe er wissenschaftlich, juristisch und politisch zu begründen sucht. Bei der Homosexualität handle es sich um keine Krankheit oder Missbildung⁷⁷, sondern um eine Eigenart oder Variation. Dem homosexuellen Mann, den er als „Urning“ bezeichnet, spricht er eine „in den männlichen Körper eingeschlossene weibliche Seele“⁷⁸ zu und spricht von ihm als vom Vertreter des sogenannten „dritten Geschlechts“⁷⁹.

Ein anderer Sexualforscher, Richard von Krafft-Ebing (1840–1902), wendet den Blick der Sexualwissenschaft von dem (als pervers betrachteten) Sexualakt auf das beschädigte Sexualobjekt und sucht bei seinen Patienten nicht mehr nach organischen Erkrankungen, sondern nach psychischen Motiven und Phantasien. Damit beginnt das Zeitalter der psychologischen Auslegung sexueller Abweichungen, was beispielsweise Freud den Boden bereitet. Krafft-Ebing tritt gegen die strafrechtliche Verfolgung der Homosexuellen. Die Homosexualität sei eine unverschuldete, angeborene Anomalie im Sinne einer Missbildung, es liegt hier also „nicht eine Schuld des Individuums, sondern eine solche der Natur in Gestalt einer krankhaften, meist erblich degenerativen Veranlagung“⁸⁰ vor.

Sigmund Freud (1856–1935) verwendet in seinen „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ den Begriff „Inversion“⁸¹ als Bezeichnung für die Homosexualität, der die innere Verkehrung des Geschlechtstribs auf gleichgeschlechtliche Personen ausdrückt. Er stellt das Angeborensein der Homosexualität in Frage und behauptet, dass sie vielmehr Folge eines „frühzeitig im Leben einwirkende[n] sexuelle[n] Eindruck[s]“⁸² sei, der bei den sogenannten „absolut Invertierten“⁸³ verdrängt und „im bewussten Gedächtnis der Person nicht bewahrt worden ist“⁸⁴, und in Bezug zu der bisexuellen Veranlagung des Menschen gesetzt werden kann. Er tritt auch gegen die Kriminalisierung der Homosexualität auf und bestreitet, dass es sich bei der gleichgeschlechtlichen Liebe um Degeneration handelt.

Magnus Hirschfeld (1868–1935), der wahrscheinlich bekannteste und umstrittenste Sexualwissenschaftler der Weimarer Republik, kämpfte gegen Diskriminierung und Bestrafung der Homosexuellen, unter anderem mit einer Petition gegen den Paragraph 175, demzufolge sexuelle Handlungen zwischen Personen gleichen Geschlechts unter Strafe gesetzt worden sind. Er gründete das „Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen unter besonderer

⁷⁷ Eine Behauptung, die der zeittypischen Auffassung gegenübersteht und die auch seine Nachfolger überholt.

⁷⁸ Sigusch: *Geschichte der Sexualwissenschaft*. S. 158.

⁷⁹ ebd., S. 159.

⁸⁰ Krafft-Ebing.: *Der Conträrsexuelle vor dem Strafrichter*.

(<http://www.archive.org/stream/dercontrsexuale00krafftgoog#page/n1/mode/2up>) (3. 7. 2011)

⁸¹ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/910/2> (29. 6. 2011)

⁸² ebd.

⁸³ ebd.

⁸⁴ ebd.

Berücksichtigung der Homosexualität“, das nach den Schriften Karl Heinrich Ulrichs das weltweit umfassendste Schriftkorpus der Homosexuellenbewegung darstellt und der Aufsätze über homosexuelle Autoren, psychologische und medizinische Abhandlungen und Auslegung literarischer Texte vermittelt, die als „*Ausweis der sexuellen Ausrichtung und Identität des Verfassers*“⁸⁵ gedeutet werden.

Dies sind einige der Persönlichkeiten der Sexualwissenschaft um die Jahrhundertwende oder des beginnenden 20. Jahrhunderts, die gegen die Strafbarkeit – und manche sogar für die Gleichberechtigung – der Homosexualität aufgetreten sind. Deren Gedanken spiegeln jedoch nicht die allgemeinen Meinungen über die gleichgeschlechtliche Liebe, sie hätten ja die Homosexualität nicht rechtfertigen müssen, wenn sie in der Gesellschaft vorurteillos akzeptiert wäre. Die „Konträrsexuellen“ wurden als geistig kranke oder perverse Personen angesehen, deren Liebe und Geschlechtstrieb als unnatürlich und gefährlich galt und deshalb gesellschaftlich unakzeptierbar war.

2.2. HOMOSEXUALITÄT IN DER LITERATURWISSENSCHAFT

Der Begriff „homosexuell“⁸⁶ wird erstmals 1869 in einer anonymen Streitschrift verwendet, der heutzutage dem Schriftsteller Kertbény zugeschrieben wird. Im Jahre 1880 wird diese Bezeichnung von Gustav Jäger aufgenommen und um den Komplementärbegriff „Heterosexualität“ ergänzt, sie zielte also auf eine Abgrenzung der Sexualität, nicht auf deren Verständnis.

Wenn sich die Literatur mit dem Thema Homosexualität beschäftigt, werden neben diesem noch zwei andere Begriffe verwendet: Homoerotik und Homotropie. Den Begriff Homoerotik schlägt Heinrich Detering vor, um ihn als die allgemeinste und wertneutrale Bezeichnung einzuführen, die „*jede Art erotischer Verhältnisse zwischen Angehörigen desselben Geschlechts [bezeichnet], unabhängig davon, ob es zu sexuellen Beziehungen kommt oder nicht und auch unabhängig davon, ob die homoerotische Neigung exklusiv ist oder nicht*“⁸⁷. Auch der Begriff der Homotropie von Volker Ott⁸⁸ zielt darauf, von dem Sexuellen zu abstrahieren und dem Begriff somit eine breitere Verwendbarkeit zu garantieren.

⁸⁵ Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. S. 12.

⁸⁶ Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. S. 19f.

⁸⁷ ebd., S. 20.

⁸⁸ Popp: *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*. S. 14f.

Homotropie soll als Überbegriff für die reale Zuordnung zu einem Partner des gleichen Geschlechts dienen und kann dann auf verschiedenen Ebenen verwertet werden: „auf sexueller Ebene als Homosexualität, auf erotischer als Homoerotik und auf personaler als Homophilie“⁸⁹. Gerhard Härle wirft dieser Benennung vor, dass sie nicht diskursiv verankert ist und „den triebdynamischen Aspekt der gleichgeschlechtlichen Attraktion“⁹⁰ verhüllt. Meines Erachtens ist der Begriff der Homotropie künstlich gebildet und zu abstrakt, sodass er das Bezeichnete eher verschleiert, statt es eindeutig zu bezeichnen. Deshalb werden im Rahmen dieser Arbeit die Begriffe Homoerotik, als sinnlich-geistige Zuneigung zu einer Person gleichen Geschlechts, und – aus (nicht nur) konventionellen Gründen – auch Homosexualität bevorzugt, da diese Bezeichnung im alltäglichen Gebrauch fixiert und nicht nur als auf das Sexuelle reduziert⁹¹ verstanden wird. Homosexualität fungiert ja auch als ein quasi komplementärer Begriff zur Heterosexualität und ist als solcher (nach der Einschätzung der Autorin) der negativen Konnotationen entlastet, die durch die neu geschaffenen Begriffe vermieden werden sollten.

Die Homoerotik kann der Literatur als Thema, Anlass oder auch als strukturbildendes Element dienen. Thematische Behandlung der Homoerotik in der Literatur lässt sie sich nicht so leicht als eine Marginalie abtun, sie ist ein Phänomen, das „die europäische Kunst und Kultur entscheidend beeinflusst und zugleich als existentieller Faktor unzählige einzelne Lebensschicksale“⁹² geprägt hat. Männerfreundschaften⁹³ beispielsweise erscheinen als häufiges literarisches Topos⁹⁴ bereits seit den Anfängen der Literatur, man denke etwa an den Gilgamesch-Epos. Die Sexualität allgemein war jedoch lange ein Tabu, dessen Thematisierung in der Literatur wegen ihren „Anstandsregeln“⁹⁵ nicht zugelassen wurde. Da sich dieses Tabu der Regeln des Ästhetischen sträubt, musste auf die Beschreibung von Sexualität oft verzichtet werden. Für die gleichgeschlechtliche Sexualität gilt es in potenziierter Weise.

⁸⁹ ebd.

⁹⁰ Härle: *Die Gestalt des Schönen.*, S. 30.

⁹¹ Vgl. Detering, der behauptet, dass „Homosexualität“ im Wortsinn sexuelle Beziehung zwischen Angehörigen desselben Geschlechts bedeutet, was zur Folge habe, dass die homosexuell nicht aktiven Persönlichkeiten nicht als homosexuell bezeichnet werden dürfen.

⁹² Härle / Popp / Runte: *Ikonen des Begehrens.* S. 8.

⁹³ Popp: *Männerliebe. Homosexualität und Literatur.* S. 53 – 91.

⁹⁴ Auch bei August von Platen wird eine Utopie einer idealen Männerfreundschaft thematisiert und die Homosexualität in seinem Tristan als unverschuldete schicksalhafte Liebe dargestellt, die zum Übertreten gesellschaftlicher Normen zwingt (ebd.).

⁹⁵ Popp: *Männerliebe. Homosexualität und Literatur.* S. 5.

Detering bestreitet, dass sich eine „*Typologie homosexueller Ästhetik*“⁹⁶ zusammenstellen und definieren lässt. Es gibt zwar gemeinsame Erfahrungen, wie etwa die der sozialen Sanktionierung der Homoerotik, diese sind jedoch nur äußere Bedingungen und verraten nichts über Gemeinsamkeiten im Innenleben. Trotzdem gibt es Versuche, ein Homo-Kanon literarischer Texte zusammenzustellen, der homosexuelle Autoren, Texte und Gestalten zusammenfügen würde. Die ersten Ansätze sind bei Hössli⁹⁷ oder Ulrichs zu finden und dienen eher einer Rechtfertigung und Verteidigung der gleichgeschlechtlichen Liebe als literarischen Forschungszwecken.

Was die literarische Darstellung der Homosexualität angeht, kommen folgende Möglichkeiten in Betracht: Skandal oder Flucht, die beide zum literarischen Verstummen führen, oder ein Doppelleben, das den Sprachverbot literarisch produktiv macht, in dem es sich einer literarischen Camouflage bedient⁹⁸. Diese hat laut Detering eine defensive Funktion und besteht in einer „*intentionale[n] Differenz zwischen (unanständigem) Oberflächentext und (hier: homoerotischem) Subtext*“⁹⁹. Die homoerotische Geschichte wird in einen unanständigen Bereich transponiert, wobei gleichzeitig das ursprünglich Gemeinte signalisiert wird.

Eine ähnliche Auffassung vertritt auch Marita Keilson-Lauritz, die von dieser Textstrategie der Homoerotik als von „*Maske und Signal*“¹⁰⁰ spricht. Dies ist – ähnlich wie die Camouflage – ein Verfahren, mittels dessen ein Autor in seinen literarischen Texten Homosexualität zugleich maskiert und für kundige¹⁰¹ Leser erkennbar macht. Als Gründe für diese Vorgehensweise nennt sie erstens das Bemühen des Autors, sich selbst nicht als Homosexuellen zu entlarven, und zweitens auch dessen Absicht, „*die Privatsphäre seiner Homosexualität von der Allgemeingültigkeit seiner literarischen Aussagen*“¹⁰² zu trennen.

Diesem Verfahren werden die folgenden Strategeme¹⁰³ zugeschrieben: Transponierung von Rollen (einer der beiden Männer erscheint im Text als Frau oder als eine religiöse Gestalt), Neutralisierung des geschlechtlichen Bezugs (Du-Gedichte), Transponierung des Erotischen (ins Religiöse, Pädagogische, rein Ästhetische), Verweise auf

⁹⁶ Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. S. 21.

⁹⁷ Hössli: „*Eros. Die Männerliebe der Griechen*“

⁹⁸ Die literarische Camouflage kommt bei der getarnten Darstellung jedes Tabus zu Wort. Da sich die vorliegende Arbeit und die ihr als Basis dienende Sekundärliteratur mit dem Homosexualitäts-Tabu befassen, wird von der literarischen Camouflage nur im Zusammenhang mit der Homosexualität, bzw. Homoerotik die Rede.

⁹⁹ Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. S. 30.

¹⁰⁰ ebd., S. 23.

¹⁰¹ Es bleibt unerwähnt, wer diese sind und wie sie definiert werden können.

¹⁰² Popp: *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*. S. 349.

¹⁰³ Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. S. 23f.

homoerotisch konnotierte literarische Traditionen (durch Zitate, Nennung homoerotisch konnotierten Dichtern u. ä.), Verwendung von Motiven¹⁰⁴, die von eingeweihten Lesern als Homosexualitätssignale entziffert werden sollen, Verweise auf ein Geheimnis, Unsagbares, Unaussprechliches.

Diese Textstrategien glaubt Wolfgang Popp beispielsweise bei Stefan George zu finden¹⁰⁵, dessen Leben Anlass für einen Streit um seine mögliche Homosexualität gab. Der Dichter suche nach Beziehungen zu männlichen Partnern, die er allerdings „*literarisch überhöht und in einem spezifischen Freundschaft-Mythos entsexualisiert*“¹⁰⁶. Um seine homoerotische Veranlagung zu maskieren, lasse er das lyrische Ich die Rollen des Priesters, Pilgers, Führers oder einer Frau einnehmen und spreche sein Gegenüber mit Du, Kind, Engel, Liebe oder Seele an, sodass es offen bleibt, um welches Geschlecht es sich beim lyrischen Ich und bei dem angesprochenen Partner handelt. Signale, die George verwendet, sind Metaphern des Erotischen, der Leidenschaft, des Brennens, der Flamme u. a. Diese sind jedoch nicht ausschließlich mit der Homoerotik verbunden, sodass man nicht eindeutig behaupten kann, der Dichter weist mit diesen Metaphern auf seine homosexuelle Veranlagung hin.

Diese Auffassungen sind nicht ohne Weiteres und einwandfrei zu übernehmen. Die Voraussetzung der Tarnung vom homoerotischen Inhalt schließt solche Texte von dem Blick der Homosexualität-Forschung aus, die sich explizit auf Homoerotik beziehen und diese auch inhaltlich thematisieren. Die Theorie von Maske und Signal ist auch ziemlich stark an die Person des Autors gebunden, da ein Vorwissen über die Homosexualität des Autors oder über seine homosexuellen Schreibabsichten notwendig ist.¹⁰⁷

Damit wird ein Problem der Perspektive angesprochen, der sich auf die Rolle des Autors bezieht. Müller warnt vor der Frage, wie die Autoren tatsächlich waren.¹⁰⁸ Eine Fixierung auf biographische Aspekte kann verzögernd wirken und trägt nicht notwendig zur sinnvollen Analyse bei. Die Person des Autors, d. h. die Kenntnis über seine Homosexualität, kann einen Anstoß zu einer Auslegung seines Textes geben, die bestimmte Aspekte erleuchten kann, die sonst unbeachtet bleiben würden. Die Person des Autors soll jedoch so viel wie nötig und so wenig wie möglich, in der Textanalyse berücksichtigt werden, (der seinerzeit proklamierte Tod des Autors ist hierfür Inspiration und Warngrenze zugleich). Das

¹⁰⁴ Man denke etwa an die in Gerhard Härles Buch „*Ikonen des Begehrens*“ vorgestellten Ikonen des homosexuellen Begehrens wie heiliger Sebastian, Narziss, Maximin, Tazio.

¹⁰⁵ Auch bei Andersen oder Kafka. vgl.: Popp: *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*. S. 349 – 371.

¹⁰⁶ ebd., S. 357.

¹⁰⁷ Dessen ist sich die Sekundärliteratur zur Homoerotik bewusst: vgl. Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. S. 23 u. 27.

¹⁰⁸ Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. S. 20.

ist in der Sekundärliteratur oft nicht der Fall. Man beruft sich auf Tagebücher und Briefe des Autors und versucht, einen Zusammenhang zwischen den Texten und dem Leben des Autors herzustellen.¹⁰⁹ Diese Vorgehensweise reduziert literarische Texte auf den Status biographischer Dokumente, was sie sicher nicht sind. Literarische Werke können nicht bloß als verschlüsselte Biographie eines Schriftstellers gedeutet werden.

In dieser Arbeit soll primär von den Texten ausgegangen werden, da sie an sich schon genug Material zur Analyse der Funktion der Homoerotik in der Literatur bieten. Die Person des Autors und die oben genannten Thesen von literarischer Camouflage müssen allerdings beachtet werden, wenn sie für die Interpretation nützlich sein können, was bei Thomas Manns „*Der Tod in Venedig*“ offensichtlich der Fall ist. Deshalb soll vor der eigentlichen Textanalyse die Stellungnahme Thomas Manns zum Thema Homosexualität, beziehungsweise –erotik, dargeboten werden.¹¹⁰

2.3. HOMOEROTIK IM WERK THOMAS MANNS

Als Anfang des biographischen Auslegens und Erfassens von homoerotischen Aspekten in Thomas Manns Werk gilt das Jahr 1977, seit dem seine Tagebücher veröffentlicht wurden, aus denen man die homosexuelle Veranlagung des Schriftstellers herausgelesen hat. Die Lektüre der Tagebücher kann neue Impulse für das Auslegen seiner Texten bieten, man muss jedoch beachten, dass die Tagebücher, eine höchst private Form, bei dem Schriftsteller wohl für die Öffentlichkeit bestimmt waren (mit der Ausnahme der frühen Tagebücher, die Thomas Mann selbst verbrannt hatte), oder dass Mann mit deren Veröffentlichung zumindest gerechnet hatte („*Es kenne mich die Welt*“¹¹¹, *aber erst, wenn alles tot ist. Heitere Entdeckungen dann.*“¹¹²), sodass man sie nicht als absolut non-fiktionale Texte bezeichnen kann.

¹⁰⁹ Vgl. Feuerlichts Annahme, man könne bei Thomas Mann den Wortfeld „Ehren“ als Hinweis auf den geliebten Paul Ehrenberg verstehen. (Härle: *Die Gestalt des Schönen*. S. 33.)

¹¹⁰ Musils „Verwirrungen des Zöglings Törleß“ wurden auch autobiographisch gedeutet und die Erlebnisse Törleß' mit denen des Autors verglichen. Dieser Deutungsansatz führt zu keiner sinnvollen Interpretation und trägt nicht zum Textverständnis bei. Die Protagonisten des Romans sind Rollenträger und dienen zur Veranschaulichung einer bestimmten Idee, worauf noch später eingegangen werden soll.

Die Person des Autors zu beachten, scheint mir auch bei der Novelle „Fräulein Else“ nicht ausschlaggebend zu sein, sicher nicht in dem Sinne, dass eine Kenntnis über die Person Arthur Schnitzlers die Auslegung des Textes erleichtern oder ermöglichen würde.

¹¹¹ Anspielung auf Platon: Es kenne mich die Welt auf das sie mir verzeihe.

¹¹² Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. S. 25.

Ein anderer Text, der zur Erforschung der Homoerotik bei Thomas Mann herangezogen wird, ist sein Essay „Über die Ehe“ (1925), wo er sich mit dem Thema Homosexualität auseinandersetzt. Mann sagt da zur Homosexualität:

*„Es ist kein Segen bei ihr als der der Schönheit, und das ist ein Todessegen. Ihr fehlt der Segen der Natur und des Lebens – das möge ihr Stolz sein, ein allerschwermütigster Stolz, aber sie ist gerichtet damit, verworfen, gezeichnet mit dem Zeichen der Hoffnungslosigkeit und des Widersinns.“*¹¹³

Die künstlerische Sehnsucht nach Schönheit wird hier mit der Homoerotik verbunden und in den Diskurs des Todes geleitet. Hier scheiden sich die Geister, ob damit eine Glorifizierung oder ein Verdikt gegen die Homosexualität stattfindet¹¹⁴. Die Homosexualität erfährt an dieser Stelle keine klare Wertung, es wird konstatiert, dass sie mit dem Tode und der Hoffnungslosigkeit eng zusammenhängt. Thomas Mann habe gegenüber der Homosexualität eine ambivalente Haltung¹¹⁵ eingenommen, einerseits nennt er in dem Essay konventionelle Einwände, andererseits enthält der Text utopische Gedanken von Aufhebung der Geschlechterrollen und von natürlicher Bisexualität des Menschen. Der Künstler soll als Mittler zwischen dem Hetero- und Homosexuellen dienen. In diesen Gedanken bezieht sich Mann auf Adrien Turel¹¹⁶, dessen Essay „Selbsterlösung“ er als „schicksalbestätigend“¹¹⁷ bezeichnete. Die Kunst sei eine Befreiung und Lösung von Spannungen, die durch den Kampf der männlichen und weiblichen Komponente im Inneren des Menschen, der von der Natur bisexuell sei, verursacht werden. Der Künstler befindet sich an einer „gemeinsamen Mittellinie der Geschlechter“¹¹⁸ und unterscheidet sich vom Neurotiker durch Scham und Neigung zur Verdeckung, von der später die Rede sein soll.

Durch seine Blüher-Lektüre¹¹⁹ glaubt Thomas Mann die Homosexualität beziehungsweise Päderastie als einen wichtigen Kulturfaktor werten zu dürfen. Diese Nähe von Homosexualität und Päderastie – als einem Begehren des Mannes für einen Knaben – zeigt, dass eine Unterscheidung zwischen diesen nicht unternommen wurde. Man soll hier die diversen Meinungen unterschiedlicher Gruppen zu demselben Phänomen beachten. Die Öffentlichkeit verachtet die Homosexualität als eine Perversion, der sie vor allem die

¹¹³ Popp: *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*. S. 387.

¹¹⁴ ebd., S. 388.

¹¹⁵ Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. S. 275ff.

¹¹⁶ Härle: *Die Gestalt des Schönen*. S. 57ff.

¹¹⁷ Thomas Manns Tagebücher (24. 5. 1921), zitiert nach Härle: *Die Gestalt des Schönen*. S. 57.

¹¹⁸ ebd., S. 58.

¹¹⁹ ebd., S. 84f.

praktizierte Päderastie vorwirft. Die Sexualwissenschaftler verteidigen die Homosexualität als unverschuldete Missbildung und unterscheiden die mann-männliche Liebe von der Päderastie, die laut Krafft-Ebing nur in sehr seltenen Fällen bei den „Konträrsexuellen“ vorkommt. Die Homosexuellen selbst verdrängen den sexualen Charakter ihres erotischen Begehrens unter dem Druck der gesellschaftlichen Ächtung. Man idealisiert das Begehren als „rein“, dieses besteht in einer einseitigen, nicht notwendig erwiderten Verehrung der Schönheit. Homosexuelle Beziehungen verstehen sich auf diese Weise als pädagogisch oder fördernd. Von dieser Beziehung wird die sexuelle Betätigung abgespalten und verdrängt¹²⁰. Diese Beziehungsutopie entwerfen die meisten homosexuellen Theoretiker bis 1933, unter anderen auch Karl Heinrich Ulrichs¹²¹. Der Verzicht auf sexuelle Verwirklichung wird idealisiert und „das Leiden an der erzwungenen Sublimierung des auf Körperkontakt zielenden Triebes zum pädagogischen Eros verklärt“¹²².

Die Verdrängung der sexuellen Verwirklichung ist auch für Mann typisch. Er lehnt die offen gelebte Homosexualität ab, diese ende in „*Gemeinheit und Elend*“¹²³ und bejaht nur die Komponente der Homoerotik, deren Triebhaftigkeit sublimiert wird. In einem Brief an seinen Bruder Heinrich thematisiert er den Unterschied zwischen (sublimiertem) Erotischem und (triebhaftem) Sexuellem: „*Erotik ist Poesie, ist das, was aus der Tiefe redet, ist das Ungenannte, was Allem seinen Schauer, seinen süßen Reiz und sein Geheimnis gibt. Sexualismus ist das Nackte, das Unvergeistigte, das einfach beim Namen Genannte.*“¹²⁴

Diese Erotik, die mit Poesie gleichgesetzt wird, ist zugleich Stimulans und Stilmerkmal von Manns Texten. Dieses Nicht-einfach-beim-Namen-nennen entspricht der Technik der Doppeloptik und Polyperspektivität¹²⁵, die von manchen mit der Strategie der Camouflage identifiziert wird. Die homosexuelle Bedeutung einer Figur oder einer Szene offenbare und verschleierte sich zugleich, der Leser könne sich nie sicher sein, ob er „*eine maskierte Darstellung der Homosexualität als reale Botschaft des Autors liest oder ob in einer realen Darstellung des Homosexuellen eine andere, allgemein menschliche Botschaft des Autors verborgen ist*“¹²⁶. Die Polyperspektivität als Manns charakteristisches Textverfahren kann nicht bestritten werden, dieses Verfahren verwehrt es, den Text nur unter einem Deutungsansatz zu verstehen. Dies muss jedoch nicht notwendig auf eine

¹²⁰ Popp: *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*. S. 168.

¹²¹ Härle: *Die Gestalt des Schönen*. S. 31.

¹²² ebd.

¹²³ Thomas Mann, zitiert nach Härle: *Die Gestalt des Schönen*, S. 53.

¹²⁴ Härle: *Heimsuchung und süßes Gift. Erotik und Poetik bei Thomas Mann*, S. 7.

¹²⁵ Härle: *Die Gestalt des Schönen*. S. 40ff.

¹²⁶ Popp: *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*. S. 397.

verschlüsselte Homoerotik hinweisen, die verschiedenen Ebenen und Merkmale der Texte sind miteinander verflochten, verweisen aufeinander und erst in der Beziehungssetzung bekommen die Details ihre Bedeutung. „Die Determinanten der Beziehungen werden oft verhüllt, aber das Verhüllen selbst ist eine Form der Beziehungsgestaltung, indem es das Verhüllte miteinander im Akt des Verhüllens verbindet und bezeichnet.“¹²⁷ Diese Verdoppelung besteht nicht nur in einem additiven Aneinanderreihen vom Gleichen, sondern auch in der Heranziehung einer Modifizierung des Gleichen¹²⁸, was man auch in „Der Tod in Venedig“ erkennen kann.

3. TEXTANALYSEN

3.1. DIE HOMOEROTIK IN „DER TOD IN VENEDIG“

Die Novelle, deren Thema ein zerstörender Einbruch der Leidenschaft ist, durch den ein geformtes Leben entwürdigt und zerstört wird, soll anhand der oben gestellten Fragen analysiert werden. Man soll auch überprüfen, ob sich hier Merkmale der Maskierung und Signalisierung finden lassen und wie sie eingebracht werden.

3.1.1. Subjekt des sexuellen Begehrens

Der Klappentext von *Der Tod in Venedig* des S. Fischer-Verlags fasst die Handlung der Novelle folgendermaßen zusammen: „Der nicht mehr junge Schriftsteller Gustav Aschenbach entdeckt am Lido des schwülwarmen Venedig die Gestalt des apollinisch schönen Knaben Tadzio und strebt in seinen Gedanken zu ihm, steigert sich in eine unerfüllbare Liebe und verspielt damit, nach einem Wort von Heinrich Mann, 'was ihm das wünschenswerteste schien'.“¹²⁹

Dieser älternde Künstler ist hier das begehrende sexuelle Subjekt und wird primär durch seine Zucht, Würde und Ruhmliebe, durch „Vernunft und von jung auf geübte

¹²⁷ Härle: *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*. S. 146

¹²⁸ ebd., S. 163.

¹²⁹ Auf der Homepage des Fischer-Verlags wird diese Inhaltsangabe um einen Satz erweitert: „Die Faszination, die von dem Knaben ausgeht, lässt Aschenbach seine Umgebung, sein bisheriges Leben vergessen, und er erkennt die herannahende Gefahr nicht - oder will sie nicht erkennen.“
http://www.fischerverlage.de/buch/Der_Tod_in_Venedig/9783866103665?_navi_area=&_navi_item=&_letter=
(letzter Zugriff am 21. 3. 2011)

*Selbstzucht*¹³⁰ charakterisiert. Müßiggang und Fahrlässigkeit der Jugend waren ihm fremd. Als die seiner Lebenshaltung entsprechende Geste dient die geballte Faust: „*Sehen Sie, Aschenbach hat von jeher nur so gelebt' – und der Sprecher schloß die Finger seiner linken fest zur Faust -; 'niemals so' – und er ließ die geöffnete Hand bequem von der Lehn des Sessels hängen.*“¹³¹ Sein Lieblingswort war „*Durchhalten*“¹³². Die damit assoziierte Selbstbeherrschung spiegelt sich auch in dem von ihm bevorzugten Heldentyp des heiligen Sebastians wider, der „*in stolzer Scham die Zähne aufeinanderbeißt und ruhig dasteht, während [ihm] die Schwerter und Speere durch den Leib gehen*“¹³³. Diese Zucht hat er von seinen Vorfahren väterlicherseits vererbt, die Offiziere waren und ein „*straffes, anständig karges Leben geführt hatten*“¹³⁴.

Andererseits vererbte er von seiner Mutter „*rascheres, sinnlicheres Blut*“¹³⁵. Dieser Kampf zwischen zwei entgegengesetzten Komponenten seines Inneren dient als Impuls oder Stimulans, aus dem sein Schaffen ausgeht: „*Die Vermählung dienstlich nüchterner Gewissenhaftigkeit mit dunkleren, feurigeren Impulsen ließ einen Künstler und diesen besonderen Künstler entstehen.*“¹³⁶

Aschenbach geht es nicht um eine Harmonisierung dieser Kräfte, er zieht die Knechtung der Natur vor, um eine Steigerung seines künstlerischen Talents zu erzielen. Die Unterwerfung der Natur unter die Kunst zeigt sich im Laufe des Geschehens als gefährlich, weil diese Natur, die man mit dem Freudschen Unbewussten und gleichzeitig mit Nietzsches Dionysischem gleichsetzen könnte, danach strebt, befreit zu werden und potenzielles Ausschweifen in sich birgt.

Die Hingabe an das Werk erfordert eine asketische Lebenshaltung, die jedoch mit Aschenbachs geographischer als auch metaphorischer Grenzüberschreitung verletzt wird, sodass das Dionysische, das zum ersten Mal auf dem Münchner Friedhof in der Empfindung der „*Ausweitung des Inneren*“¹³⁷ und somit der Reiselust zum Wort kam, die Oberhand gewinnt. Aschenbach versucht in eine Denkweise zu flüchten, wo er seine Würde noch behaupten kann. Er stilisiert sich in die Rolle eines Lehrers im platonischen Dialog, den er jedoch nur in seinem Inneren mit dem begehrten Jungen führt. Die Einsamkeit ist hier ein prägendes Merkmal, das sich als Quelle pathologisch sich steigernder

¹³⁰ Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*. (=TiV), S. 16.

¹³¹ TiV, S. 21.

¹³² ebd.

¹³³ TiV, S. 24.

¹³⁴ TiV, S. 19.

¹³⁵ ebd.

¹³⁶ TiV, S. 20.

¹³⁷ TiV, S. 13.

Kompensationsbedürfnisse zeigt. Diese Positionierung und das Heranziehen ganzer Zitatreihen aus Platons Werk dient zur Rechtfertigung der eigenen Person und hat eine Alibifunktion, was noch später im Zusammenhang mit dem weiteren Geschehen erläutert wird.

3.1.2. Objekt des Begehrens

Das Objekt von Aschenbachs Begehren ist Tadzio, ein polnischer Junge, der mit seiner Familie in demselben Hotel in Lido wohnt. Dieser ist

[...] ein langhaariger Knabe von vielleicht vierzehn Jahren. Mit Erstaunen bemerkte Aschenbach, daß der Knabe vollkommen schön war. Sein Antlitz, - bleich und anmutig verschlossen, von honigfarbenem Haar umringelt, mit der gerade abfallenden Nase, dem lieblichen Munde, dem Ausdruck von holdem und göttlichem Ernst, erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit, und bei reinster Vollendung der Form war es von so einmalig-persönlichem Reiz, daß der Schauende weder in Natur noch bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben glaubte. [...] Man hatte sich gehütet, die Scheere an sein schönes Haar zu legen; wie beim Dornauszieher lockte es sich in die Stirn, über die Ohren und tiefer noch in den Nacken. Ein englisches Matrosenkostüm, dessen bauschige Ärmel sich nach unten verengerten und die feinen Gelenke seiner noch kindlichen, aber schmalen Hände knapp umspannten, verlieh mit seinen Schnüren, Maschen und Stickereien der zarten Gestalt etwas Reiches und Verwöhntes. Er saß, im Halbprofil gegen den Betrachtenden, einen Fuß im schwarzen Lackschuh vor den andern gestellt, einen Ellenbogen auf die Armlehne seines Korbsessels gestützt, die Wange an die geschlossene Hand geschmiegt, in einer Haltung von lässigem Anstand [...].¹³⁸

Die Beziehung, die sich zwischen den beiden entwickelt ist eigentlich ein einseitiges Interesse eines älteren Mannes für einen Knaben, der dieses Begehren nicht erwidert – es gibt nur seltene Wechselblicke – und der sich als Narziss der eigenen Schönheit und deren Wirkung auf Aschenbach bewusst ist. Das Begehren wird nicht verwirklicht, Aschenbachs Versuche, sich dem Knaben zu nähern, scheitern. Dies entspricht der oben beschriebenen zeittypischen Auffassung der einseitigen, nicht vollzogenen Päderastie.

Tadzio wird zunächst aus „*bildmäßige[m] Abstand*“¹³⁹ als ein Kunstwerk betrachtet, mit dem Dornauszieher oder der Erosstatue verglichen, seine Haut mit Marmor oder Elfenbein in Beziehung gesetzt. Tadzio tritt sehr oft im Kontext des Meeres auf¹⁴⁰ – „*die erhabene Tiefschicht des Meeres war immer seiner Erscheinung Folie und Hintergrund*“¹⁴¹ – und wird

¹³⁸ TiV, S. 50.

¹³⁹ TiV, S. 66.

¹⁴⁰ Dieser Bezug Tadzios auf das Meer artikuliert sich auch in der Passage, wo Aschenbachs Tod geschildert wird und wo Tadzio im Meer steht, „vorm Nebelhaft-Grenzenlosen“ und ins „Verheißungsvoll-Ungeheure“ hinausdeutet.

¹⁴¹ TiV, S. 82.

dann als ein „*zarter Gott, herkommend aus den Tiefen von Himmel und Meer*“¹⁴² gesehen, als eine mythische Gestalt also. Dieser mythische Bezug artikuliert sich auch in der Szene von Aschenbachs Tod, wo Tadzio dem Dichter zuwinkt und ihn als Hermes psychagogos auffordert, ihm zu folgen. Die Leidenschaft für Tadzio wird in einen von der Sexualität getrennten Bereich der mythischen Verweise verschoben und ästhetisiert und damit scheinbar sublimiert. Darauf soll später näher eingegangen werden. Nach dem gescheiterten Versuch, Venedig zu verlassen, wandelt sich Aschenbachs Haltung, was man auch an der Geste der „*schlaff über die Lehne des Sessels hinabhängenden Armen*“¹⁴³ beobachten kann, die im Widerspruch zu Aschenbachs ursprünglicher Lebenshaltung steht. Nach diesem Augenblick werden Aschenbachs Handlungen und Gedanken völlig von der Leidenschaft für Tadzio bestimmt¹⁴⁴. Man sieht also im Verhältnis zu dem schönen Knaben die strenge Selbstzucht des alternden Schriftstellers verfallen, Tadzio übt einen „*verführerischen Reiz*“¹⁴⁵ auf Aschenbach aus. Das Interesse für Tadzio ist immer da, seine Intensität wächst jedoch und parallel dazu sinkt Aschenbachs Fähigkeit, seine Vernunft und Selbstzucht zur Abwehr einzusetzen.

3.1.3. Wie artikuliert sich das Begehren? Wird es verwirklicht?

Wie schon gesagt, entspricht die Beziehung Aschenbachs zum Tadzio zunächst der zeittypischen Auffassung der entsexualisierten Päderastie, der Knabe wird als potenzieller Sexualobjekt vermieden, er wird sozusagen auch entsexualisiert, indem er als „*das Schöne*“¹⁴⁶ bezeichnet wird. Aschenbach betrachtet den Jungen rein ästhetisch als ein Kunstwerk und positioniert sich in die Rolle eines Lehrers im platonischen Dialog, womit er sein wachsendes Interesse für Tadzio entschuldigt.

Aschenbach erkennt in dem reinen Willen, der Tadzio mit „*Präzision des Gedankens*“¹⁴⁷ geschaffen hatte, jenes Prinzip, das auch ihm, dem Künstler nicht unbekannt ist: „*[W]ar er nicht ihm, dem Künstler, bekannt und vertraut? Wirkte er nicht auch in ihm, wenn er, besonnener Leidenschaft voll, aus der Marmormasse der Sprache die schlanke Form befreite, die er im Geiste geschaut und die er als Standbild und Spiegel geistiger Schönheit*

¹⁴² TiV, S. 64.

¹⁴³ TiV, S. 77.

¹⁴⁴ Uhlig: *Der Todesgenius in der deutschen Literatur von Winckelmann bis Thomas Mann*, S. 108.

¹⁴⁵ ebd., S. 107.

¹⁴⁶ TiV, S. 52.

¹⁴⁷ TiV, S. 83.

den Menschen darstellte?“¹⁴⁸. Es folgen ganze Zitatreihen aus Platons Dialogen *Phaidros* und *Gastmahl* und aus Plutarchs *Erotikon*¹⁴⁹, in deren Zentrum die platonische Erosbeziehungsweise Erkenntnisphilosophie stehen. Am Ende dieser Passage drängt es Aschenbach zum Schreiben, denn „an diesem Punkte der Krisis war die Erregung des Heimgesuchten auf Produktion gerichtet“¹⁵⁰. Er will in Tadzios Gegenwart arbeiten und hat vor, „seine Schönheit ins Geistige zu tragen“¹⁵¹. Gerade in dem schöpferischen Akt des Schreibens kommt es zur Umkehrung des theoretischen Ansatzes am Anfang des Textabschnitts, das heißt einer Theorie der Geburt der Form aus dem Gedanken. Aschenbach begreift zunächst den jungen Körper und die geformte Sprache als „Gestalt gewordenen Gedanken“¹⁵². Als er „jene anderthalb Seiten erlesener Prosa“¹⁵³ schreibt, geht der Weg in umgekehrter Richtung, also nicht vom Gedanken zur Form, sondern von der Form zum Gedanken, vom schönen Körper zur geistgeprägten Form¹⁵⁴, behauptet Aschenbach doch selbst, es verlangt ihn, Tadzios Schönheit ins Geistige zu tragen.

Das ist jedoch nicht die einzige Umwandlung der vorhergenannten Theorie. Wie schon gesagt, steht der Rückgriff auf die platonische Eroslehre im Zentrum dieses Abschnitts. Das „Bildungs-Griechentum“¹⁵⁵ Aschenbachs sei nach Thomas Mann „nur Hilfsmittel und geistige Zuflucht des Erlebenden“¹⁵⁶ gewesen. Aschenbachs Platonismus ist auch nach Werner Deuse als Selbsttäuschung oder Rechtfertigungsversuch zu verstehen. E. A. Schmidt¹⁵⁷ hat versucht, die Verfälschung¹⁵⁸ des Platonismus beim Protagonisten der Novelle nachzuweisen und als ihr Ziel eben diese Alibifunktion zu bestimmen. Um dies jedoch rechtfertigen zu können, soll

¹⁴⁸ TiV, S. 84.

¹⁴⁹ Deuse: *Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen: Griechisches in Der Tod in Venedig*, S. 51ff.

¹⁵⁰ TiV, S. 87.

¹⁵¹ ebd.

¹⁵² Deuse: *Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen: Griechisches in Der Tod in Venedig*, S. 53.

¹⁵³ TiV, S. 88.

¹⁵⁴ Deuse: *Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen: Griechisches in Der Tod in Venedig*, S. 53.

¹⁵⁵ Heftrich/Koopmann: *Thomas Mann und seine Quellen*.

http://books.google.cz/books?id=Zq523w2DzEUC&printsec=frontcover&dq=thomas+mann+und+seine+quellen&hl=cs&ei=MhG4TZ2PGY-fOo_mpYUP&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

(27. 4. 2011)

¹⁵⁶ Heftrich/Koopmann: *Thomas Mann und seine Quellen*.

http://books.google.cz/books?id=Zq523w2DzEUC&printsec=frontcover&dq=thomas+mann+und+seine+quellen&hl=cs&ei=MhG4TZ2PGY-fOo_mpYUP&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

(27. 4. 2011)

¹⁵⁷ Deuse: *Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen: Griechisches in Der Tod in Venedig*, S. 53.

¹⁵⁸ Von einer Abwandlung des Platonismus spricht auch Böschenstein.

auf die platonische Erkenntnisphilosophie kurz eingegangen werden um diese mit Aschenbachs Tun und Denken zu vergleichen.

Platon geht davon aus, dass die sinnlich wahrnehmbare Welt von einer anderen Welt der Ideen unterschieden wird. Die Welt, die der Sinneswahrnehmung des Menschen zugänglich ist, ist der Welt der Ideen nachgeordnet¹⁵⁹. Eine Idee ist das wahre Seiende, das real existierende Sein im eigentlichen Sinne. Weiter trennt er die Seele vom Körper, die Seele ist ein immaterielles Prinzip des Lebens, unsterblich und von dem Körper unabhängig. Die Seele befindet sich vor ihrem „Eintritt“ in einen Körper im Ideenhimmel, dort führt sie ein glückliches Leben in der Gesellschaft der Götter. Dort schaut die Seele auch die Ideen und gelangt auf dieser Weise zum Wissen in reinster Form¹⁶⁰.

In dem Körper, der als Gefäß, aber auch als Grab oder Gefängnis der Seele bezeichnet wird, nimmt die Seele eine vermittelnde Stellung zwischen der sinnlich wahrnehmbaren und der noetischen Welt der Ideen¹⁶¹. Durch die „Einkörperung“ vergisst jedoch die Seele ihr Wissen, das sie im Ideenhimmel erworben hat und muss sich an das vorher schon Gesehene erinnern. Daher ist jedes Lernen und Erkenntnis Wiedererinnerung (Anamnesis)¹⁶² an die Ideen. Eros fungiert in diesem Prozess als Weg zur Erkenntnis. Thomas Mann bemerkt in seinen Arbeitsnotizen, dass Eros *„für den Künstler der Führer zum Intellektuellen, zur geistigen Schönheit“*¹⁶³ ist. Eine äußere Bedingung für die Betätigung des Eros ist die Gegenwart des Schönen. Die Schönheit ist ein *„Weg des Künstlers zum Liebenswürdigen, Göttlichen, Intellektuellen“*¹⁶⁴. Die Schönheit ist in *„Tod in Venedig“* durch Tadzio verkörpert, denn *„der himmlische Amor schafft für uns schöne Spiegel von schönen Gegenständen, er bedient sich, um uns das Göttliche und intellektuelle sichtbar zu machen, der sterblichen Wesen, besonders der gestalten junger Leute und erweckt dadurch die lebhafteste Erinnerung an die vormals gesehenen Gegenstände“*¹⁶⁵.

Ein *„von anständiger Liebe beseelter Mensch wendet alle seine Gedanken auf jene geistige Schönheit zurück und braucht die Schönheit eines sichtbaren Körpers bloß als*

¹⁵⁹ Freidlein: Geschichte der Philosophie, S. 49.

¹⁶⁰ ebd. S. 50.

¹⁶¹ ebd. S. 50.

¹⁶² Anamnesis, In: Metzler-Philosophie-Lexikon, S. 22.

¹⁶³ Arbeitsnotiz 4, Thomas Manns Arbeitsnotizen, bearbeitet von T. J. Reed, In: Bahr: Thomas Mann. Der Tod in Venedig, S. 74.

¹⁶⁴ Arbeitsnotiz 6: Thomas Manns Arbeitsnotizen, bearbeitet von T. J. Reed, In: Bahr: Thomas Mann. Der Tod in Venedig, S. 76.

¹⁶⁵ Arbeitsnotiz 13, Thomas Manns Arbeitsnotizen, bearbeitet von T. J. Reed, In: Bahr: Thomas Mann. Der Tod in Venedig, S. 85.

Werkzeug der Erinnerung“¹⁶⁶. Er wird „von allen Dingen die Schönheit lernen und wie auf Stufen zu der ewigen Schönheit kommen“¹⁶⁷. Von der einen schönen Gestalt ausgehend erkennt er die Schönheit aller Körper, und kommt über schöne Sitten und schöne Lehren zur ewigen Schönheit¹⁶⁸, das heißt zur Idee des Schönen.

Die Seele kann jedoch „nur in der intellektuellen Welt die wahre Beschaffenheit der Dinge kennen lernen“¹⁶⁹, „in der sinnlichen Welt bleibt sie mit staunender Bewunderung an dem schönsten Gegenstand hängen“¹⁷⁰. Es heißt aber auch – sowohl in Thomas Manns Arbeitsnotizen, als auch in der Novelle selbst –, dass die Sonne „unsere Denkkraft von den intellektuellen auf die sinnlichen Dinge“¹⁷¹ wendet. Dies ist eben das Kern des Problems, da das vierte Kapitel unter der Vorherrschaft der Sonne liegt, beginnt sie doch mit einer Anspielung auf den Sonnengott Helios: „Nun lenkte Tag für Tag der Gott mit den hitzigen Wangen nackt sein gluthauchendes Viergespann durch die Räume des Himmels und sein gelbes Gelock flatterte im zugleich ausstürmenden Ostwind.“¹⁷² Aschenbach bewegt sich also in einer sinnlichen Welt, richtet seine Aufmerksamkeit ausschließlich auf Tadzio, der schöner war, „als es sich sagen läßt“¹⁷³, ohne seine Schönheit als Mittel oder Weg zur Erkenntnis der ewigen Schönheit zu nutzen.

Der schöne Knabe soll als durch den Amor gesandtes Mittel zur Erinnerung an die im Ideenhimmel gesehenen Gegenstände verstanden werden, was beim Protagonisten der Novelle nicht der Fall ist. Terence James Reed formuliert es folgendermaßen: Aschenbach „hat sich in das Einzelexemplar der Schönheit vergafft, anstatt in ihm das Schöne selbst, die Form als Gottesgedanken anzubeten“¹⁷⁴. Die Liebe zur Schönheit¹⁷⁵ führt im Endeffekt immer in den Abgrund, dementsprechend wird auch der „zarte Gott“¹⁷⁶ Tadzio des zweiten Kapitels zum Abgott.

¹⁶⁶ Arbeitsnotiz 13, Thomas Manns Arbeitsnotizen, bearbeitet von T. J. Reed, In: Bahr: Thomas Mann. Der Tod in Venedig, S. 86.

¹⁶⁷ Arbeitsnotiz 16, Thomas Manns Arbeitsnotizen, bearbeitet von T. J. Reed, In: Bahr: Thomas Mann. Der Tod in Venedig, S. 90.

¹⁶⁸ ebd.

¹⁶⁹ Arbeitsnotiz 13, Thomas Manns Arbeitsnotizen, bearbeitet von T. J. Reed, In: Bahr: Thomas Mann. Der Tod in Venedig, S. 90.

¹⁷⁰ ebd.

¹⁷¹ Arbeitsnotiz 13, Thomas Manns Arbeitsnotizen, bearbeitet von T. J. Reed, In: Bahr: Thomas Mann. Der Tod in Venedig, S. 84., TiV, S. 84.

¹⁷² TiV, S. 78.

¹⁷³ TiV, S. 96.

¹⁷⁴ Reed: Zur Deutung der Novelle „Der Tod in Venedig“, S. 54.

¹⁷⁵ Arbeitsnotiz 6: Thomas Manns Arbeitsnotizen, bearbeitet von T. J. Reed, In: Bahr: Thomas Mann. Der Tod in Venedig, S. 76.

¹⁷⁶ TiV, S. 64.

Deuse macht darauf aufmerksam, dass Aschenbach alle Hinweise auf die Welt des wahren Seins und auf die Anamnese-Lehre tilgt¹⁷⁷. Er psychologisiert den Platonismus, indem er der Idee ihr Ort im Geist zuweist. Er vergleicht sein Schaffen mit dem reinen Willen, der die vollkommene Form des menschlichen Körpers gebildet hat und sagt: *„Wirkte er nicht auch in ihm, wenn er, besonnener Leidenschaft voll, aus der Marmormasse der Sprache die schlanke Form befreite, die er im Geiste geschaut und die er als Standbild und Spiegel geistiger Schönheit den Menschen darstellte?“*¹⁷⁸ Zwar spricht er von der geistigen Schönheit, die mit der Idee der Schönheit gleichzusetzen ist, jedoch nicht davon, dass er – oder vielmehr seine Seele – diese ideale Form in der Welt der Ideen gesehen hat, sondern er hat sie *„im Geiste geschaut“*¹⁷⁹. Er übersetzt den Ideenhimmel in den innerseelischen Raum. Durch diese Psychologisierung ist – so Deuse – für Aschenbach seine Leidenschaft allem moralischen Zweifelsinn entzogen und wird zu einer Empfindung, die seiner geistigen Beschaffenheit angemessen ist: *„es wollte ihm scheinen, als sei der Eros, der sich seiner bemeistert, einem solchen Leben auf irgendeine Weise besonders gemäß und geneigt“*¹⁸⁰.

Es ist also plausibel, bei Aschenbach eine Pervertierung des Platonismus zu sehen und diese als einen Rechtsfertigungsversuch mit Alibifunktion zu verstehen. Unter dem Vorwand der platonischen Eroslehre rechtfertigt er seine Liebe zu Tadzio, die sonst vermutlich gesellschaftlich nicht akzeptierbar wäre, wessen er sich anscheinend bewusst ist, da er, nachdem er *„jene anderthalb Seiten erlesener Prosa“*¹⁸¹ geformt hatte, folgendes sagt: *„Es ist sicher gut, daß die Welt nur das schöne Werk, nicht auch seine Ursprünge, nicht seine Entstehungsbedingungen kennt; denn die Kenntnis der Quellen, aus denen dem Künstler Eingebung floß, würde sie oftmals verwirren, abschrecken und so die Wirkungen des Vortrefflichen aufheben.“*¹⁸²

Immer mehr wünscht sich der Dichter in Tadzios Nähe zu arbeiten und auch mit diesem zu sprechen, sein Versuch, den Knaben anzusprechen, scheitert jedoch. *„Das Schöne“*¹⁸³ wird nur als *„der Schöne“*¹⁸⁴ betrachtet. Bei einer Begegnung mit Tadzio, scheint es Aschenbach, dass der Junge ihn anlächle, worauf er ihm *„die Formel der Sehnsucht“*¹⁸⁵

¹⁷⁷ Deuse: *Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen: Griechisches in Der Tod in Venedig*, S. 55.

¹⁷⁸ TiV, S. 84.

¹⁷⁹ ebd.

¹⁸⁰ TiV, S. 106.

¹⁸¹ TiV, S. 88.

¹⁸² ebd.

¹⁸³ TiV, S. 52.

¹⁸⁴ TiV, S. 117.

¹⁸⁵ TiV, S. 97.

zuflüstert – „*Ich liebe dich*“¹⁸⁶ – und der „*Raserei der Liebe*“¹⁸⁷ verfällt, die sich kundmacht, indem man bei Tage „*den Geliebten ohne Unterlass*“¹⁸⁸ folgt und in der Nacht vor dessen Tür wacht¹⁸⁹. Dies tut auch der durch Wahn betroffene Schriftsteller – er folgt Tazio durch das ganze Venedig, lehnt „*seine Stirn in völliger Trunkenheit an die Angel der Tür*“¹⁹⁰ und kann sich von dort nicht trennen, „*auf die Gefahr, in einer so wahnsinnigen Lage ertappt und betroffen zu werden*“¹⁹¹. Er verabscheut nichts mehr und entscheidet sich – „*die Vernunft überschreitend*“¹⁹² –, die polnische Familie vor der Choleraepidemie nicht zu warnen. „*Was galt ihm noch Kunst und Tugend gegenüber den Vorteilen des Chaos? Er schwieg und blieb.*“¹⁹³

Auf dem Höhepunkt dieser Manie steht Aschenbachs Traum vom „*fremden Gott*“. Dieser Traum ist „*ein körperhaft-geistiges Erlebnis*“¹⁹⁴, dessen Schauplatz Aschenbachs Seele ist. Sein Widerstand wird niedergeworfen und er schließt sich der Dionysos-Feier, „*dem Reigen des Gottes*“¹⁹⁵ an, das damit eskaliert, dass das „*obszöne Symbol, riesig, aus Holz, ward enthüllt und erhöht*“¹⁹⁶ wird: „*Aber mit ihnen, in ihnen war der Träumende nun und dem fremden Gotte gehörig. Ja, sie waren er selbst, als sie reißend und mordend sich auf die Tiere hinwarfen und dampfende Fetzen verschlangen, als auf zerwühltem Moosgrund grenzenlose Vermischung begann, dem Gotte zum Opfer. Und seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Unterganges.*“¹⁹⁷ Der Traum steht im Gegensatz zu den platonischen Stellen und thematisiert den endgültigen Sieg des Gottes des Rausches, Dionysos, über dem Gott der Erkenntnis und des Maßes, Apoll. Denkt man an Freud, ist es möglich, diesen Traum als Befriedigung unerfüllter Wünsche des vorangehenden Tages zu verstehen, also als Verwirklichung Aschenbachs bisher unter dem Schleier des Apollinischen verhüllte Sehnsucht nach dem schönen Jungen. Die Leidenschaft Aschenbachs steigert sich hier zum höchsten Maße, seine Vernunft und Selbstzucht werden endgültig durch den Rausch besiegt und die sexuelle Begierde triumphiert. Gleichzeitig ist er durch Untergang gekennzeichnet, der sich bald als Untergang des Protagonisten artikuliert.

¹⁸⁶ ebd.

¹⁸⁷ Arbeitsnotiz 11, Thomas Manns Arbeitsnotizen, bearbeitet von T. J. Reed, In: Bahr: Thomas Mann. Der Tod in Venedig, S. 83

¹⁸⁸ ebd.

¹⁸⁹ ebd.

¹⁹⁰ TiV, S. 105.

¹⁹¹ TiV, S. 105.

¹⁹² TiV, S. 124.

¹⁹³ TiV, S. 125.

¹⁹⁴ ebd.

¹⁹⁵ TiV, S. 127.

¹⁹⁶ ebd.

¹⁹⁷ TiV, S. 127f.

Man kann das Liebesgeständnis Aschenbachs und sein Traum als eine Verwirklichung seiner Liebe zum Tadzio betrachten, die jedoch einseitig bleibt. Der Junge ist nicht Zeuge des Liebesgeständnisses, wird auch auf keine andere Weise in diese Beziehung aktiv einbezogen, obwohl er sich seiner Wirkung auf Aschenbach, mit dem er ein Paar Blicke wechselt, wahrscheinlich bewusst ist. Darüberhinaus macht der Begehrende eine Verjüngungskur durch, die ihn schön machen soll, damit er dem Knaben gefällt. Er hofft also auf eine Erwidern seiner Liebe, die nicht mehr nur von ihm aus ausgehen soll, und wird so eben zu dem falschen Jüngling den er anfangs verurteilt hatte und der nun als eine Präfiguration seines eigenen Schicksals zu verstehen ist. Diese Verwirklichung verstößt gegen die ästhetische und moralische Auffassung der Homoerotik, die sublimiert werden muss und wird kurz danach mit dem Tode „bestraft“.

3.1.4. Raum und Zeit des Begehrens

Das Betreten Italiens bedeutet eine Grenzüberschreitung Aschenbachs aus der Askese in „die Anbetung des leibhaft ihm entgegentretenden Urbildes der Schönheit“¹⁹⁸. Während die Leidenschaft im vierten Kapitel, das sich auf dem Lido abspielt, unter dem Zeichen des Antiken gemäßigt wurde, kommt es mit dem geflüsterten Liebesgeständnis „*Ich liebe dich*“¹⁹⁹ zu einem Wandel, der unter anderem den Schauplatz nach Venedig versetzt, wo alle antikisierenden Züge getilgt werden und die östlichen in den Vordergrund treten, die eine Ähnlichkeit mit der anfangs in der Vision auftretenden Sumpflandschaft hervorrufen, aus der die Cholera stammt.

Mit der Änderung des Hauptschauplatzes kommt es zur Umkehrung zum Verheimlichten, Verlogenen, Verbrecherischen²⁰⁰. Man verschweigt nämlich die ausgebrochene Choleraepidemie, die unter anderem auch eine gewisse Entsittlichung und „*Ermütigung lichtscheuer und antisozialer Triebe*“²⁰¹ bei der Bevölkerung – und eigentlich auch bei Aschenbach – verursacht und an die schon eine größere Zahl von Menschen gestorben ist. Venedig²⁰² wird demzufolge als zweideutige Stadt geschildert, das hinter seinem Glanz sein dunkles Geheimnis verbirgt. „*Das war Venedig, die schmeichlerische und*

¹⁹⁸ von Wiese: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, S. 309.

¹⁹⁹ TiV, S. 97.

²⁰⁰ Böschstein: *Der Tod in Venedig*, S. 112.

²⁰¹ TiV, S. 122.

²⁰² Manche interpretieren Venedig als eine Metapher für eine Geliebte, vor der Aschenbach zweimal körperlich versagt hat.

*verdächtige Schöne, - diese Stadt, halb Märchen, halb Fremdenfalle, in deren fauliger Luft die Kunst einst schwelgerisch aufwucherte und welche den Musikern Klänge eingab, die wiegen und buhlerisch einlullen.*²⁰³ Das Geschehen in Venedig entspricht den Vorgängen Aschenbachs, *„dieses schlimme Geheimnis der Stadt“*²⁰⁴ verschmilzt *„mit seinem eigensten Geheimnis“*²⁰⁵. Der alternde Künstler nimmt gegenüber dieser Verschweigung keine negative Stellung, sondern er wendet sich *„jenem Abenteuer der Außenwelt“*²⁰⁶ zu, *„das mit dem seines Herzens dunkel zusammenfloß und seine Leidenschaft mit unbestimmten, gesetzlosen Hoffnungen nährte“*²⁰⁷.

Diese zwei scheinbar miteinander nicht zusammenhängende Vorgänge – die verschwiegene Cholera und Aschenbachs Leidenschaft zu Tadzio – können als zwei Erscheinungsformen eines gleichen Vorgangs verstanden werden²⁰⁸, und zwar des *„Einbruches dämonisch elementarer Mächte in eine bisher gehütete und geordnete, aber unterirdisch immer schon gefährdete Welt“*²⁰⁹. Es ist kein Zufall, dass beide mit dem Tod enden. Das Geschehen nach dem Betreten Italiens dauert zwar nur ein paar Tage, ist jedoch fatal.

3.1.5. Folgen

Aschenbachs Tod kann aus mehreren Blickwinkeln betrachtet werden. Von der Perspektive der realen Oberfläche, stirbt er, weil er sich mit Cholera angesteckt hat, als er die überreifen Erdbeeren gegessen hat – eine logische Erklärung. Damit diese Oberfläche kompakt und nicht gestört ist, treten die sogenannten Todesboten²¹⁰ als unbedeutende Randfiguren auf, die nichts verbindet. Es handelt sich also um einen vollständig realistischen Handlungszusammenhang, der über die Grenzen des Möglichen nicht hinausgeht.

Zweitens ist dieser kausale Handlungszusammenhang transparent für ein nicht mehr als realistisch wahrgenommenes Geschehen. Von der Sicht der symbolischen Tiefenschicht ist Aschenbachs Tod ein unausweichliches Ende seiner Geschichte, die mit der Begegnung mit dem Tode auf dem Münchner Friedhof begann. Die Geschichte Aschenbachs (also sein vorbestimmter Schicksalsablauf) *„findet in der Alltagswelt statt, wo 'Schicksal' im antiken*

²⁰³ TiV, S. 104.

²⁰⁴ TiV, S. 101.

²⁰⁵ ebd.

²⁰⁶ TiV, S. 107.

²⁰⁷ ebd.

²⁰⁸ von Wiese: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, S. 319.

²⁰⁹ ebd.

²¹⁰ Vgl. Böschenstein: *Der Tod in Venedig*.

*Sinn nicht mehr für voll genommen wird*²¹¹. Deswegen kann der Erzähler nicht offen von Dionysos und den sogenannten Todessboten sprechen, um den Anschein aufrechtzuerhalten, die Geschichte wird nach den Konventionen des Realismus geschildert.

Und schließlich kann man den Tod des Protagonisten als eine Art unausweichliches Ende einer unsublimierten Homoerotik, die die Grenzen des ästhetischen Interesses eines Künstlers überschritt und nicht toleriert wird. Mit Aschenbachs Schicksal werden die Verse aus Platens Gedicht Tristan bestätigt: „*Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, ist dem Tode schon anheimgegeben*“.²¹²

Es ist wichtig zu erwähnen, dass es berechtigt ist, die Novelle als eine Todesgeschichte zu verstehen. Diese beginnt mit der Begegnung mit dem Fremden auf dem Münchner Friedhof, die nicht nur eine Reiselust in Aschenbach hervorruft, sondern auch eine Vision einer Urweltwildnis, die im letzten Kapitel wieder aufgenommen wird, um das Gebiet zu beschreiben, aus dem Cholera kommt. Die Begegnung mit dem fremden Wanderer stellt den Anfang einer vorbestimmten Reise Aschenbachs dar, die ihn zu einem unabwendbaren Ziel führt: zu seinem Tod. Diese Reise ereignet sich unter dem Schleier von Zufälligkeit, die Aschenbach im Unterschied zum Leser nicht durchschauen kann. An manchen Stellen ist vom Zufall die Rede, ein Ereignis oder Motivation ist „*bezugslos*“²¹³, etwas „*fügt sich*“²¹⁴, es geschieht „*zufällig*“²¹⁵. Es sind Formulierungen, die als Zufall erscheinen lassen, was in Wirklichkeit Bestimmung ist²¹⁶. Unter dieser realistischen Oberfläche verbirgt sich eine mythisch-symbolische Tiefenschicht, die alles scheinbar Bezugsloses gerade als Vernetzung von Bezügen enthüllt.

Sucht man (trotz bestimmter Bedenken und Aufwände, die oben erwähnt wurden) nach Momenten der Maskierung und Signalisierung, stößt man bereits im zweiten Kapitel auf eine Erwähnung des heiligen Sebastians²¹⁷, der als von Aschenbach bevorzugter Heldentyp erscheint. Dieser gilt in der Homoerotik-Forschung als „*Ikone des (homosexuellen)*

²¹¹ Reed: *Zur Deutung der Novelle „Der Tod in Venedig“*. S. 49.

²¹² <http://gutenberg.spiegel.de/buch/690/31> (21. 3. 2011)

²¹³ TiV, S. 31

²¹⁴ TiV, S. 71.

²¹⁵ TiV, S. 10.

²¹⁶ Bahr: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*, S. 44.

²¹⁷ Dieser war ein Mitglied der Leibwache von Kaiser Diokletian, der in der Zeit der Christenverfolgungen seine gefangenen Glaubensgenossen beschützt und zur Standhaftigkeit ermahnt hat. Als er verraten wurde, wurde er an einen Baum gebunden und mit Pfeilen beschossen. Er stirbt nicht, wird von einer Witwe gerettet und tritt vor den Kaiser, dessen Götter er öffentlich verhöhnt. Er wird zum Tode geschlagen. In den ersten Darstellungen wird er als reifer, bärtiger, voll bekleideter Mann dargestellt. Im Laufe der Zeit wird diese Gestalt „verjüngt“ und halbnackt geschildert.

*Begehrens*²¹⁸ und dient durch seine Funktionalisierung einer homoerotischen Ausdrucksweise. Demzufolge kann man annehmen, dass auf der Ebene des Textes das Vorhandensein homosexueller Neigungen in Aschenbachs Werk behauptet wird, und damit auch beim ihm selbst, da sein Leben im zweiten Kapitel in engem Verhältnis mit seinem Werk dargestellt wird.

Es lässt sich behaupten, dass es in „*Der Tod in Venedig*“ einen Zusammenhang zwischen der Homoerotik und dem Tod, was sich bei Thomas Mann auch später in seinem oben besprochenen Essay „*Über die Ehe*“ artikuliert. Demzufolge ist der Tod nicht einfach Folge Aschenbachs Ausschweifung, sondern eine notwendige Komponente seiner homosexuellen Veranlagung, die den Untergang des Protagonisten in sich birgt und in diesen unausweichlich führt.

²¹⁸ vgl. Härle / Popp / Runte: *Ikonen des Begehrens*. S. 31f.

3.2.DIE HOMOEROTIK IN „DIE VERWIRRUNGEN DES ZÖGLINGS TÖRLEß“

„Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“ ist Robert Musils erster Roman. Sein Hauptinteresse gilt der Erforschung und Darstellung eines eigenartigen Wirklichkeitserlebnisses, eines Bewusstseinsprozesses und damit auch einer Identitätssuche eines Zöglings einer Internatsschule der österreichischen Monarchie. Die Schilderung einer typischen Pubertätskrise wurde jedoch nicht beabsichtigt. Der Junge dient vielmehr als eine Strategie, die Musil gewählt habe, „um seelische Zusammenhänge problemlos bearbeiten zu können“²¹⁹.

Der Text besteht aus zwei Ebenen, die eine ist die äußere Handlung, die als Rahmen für die andere dient, die sich mit inneren Erlebnissen und Reaktionen des Protagonisten beschäftigt. Die Hauptgestalt des Romans ist Törleß, Zögling eines Internats in der österreichischen Monarchie, dessen Freunde die Tatsache ausnützen, dass sie einen Mitschüler namens Basini bei einem Diebstahl ertappt haben, um diesen zu bestrafen, quälen und sexuell zu misshandeln. Törleß lässt sich auch auf eine homosexuelle Beziehung mit Basini ein, er sucht dabei nach einer Lösung seiner Wahrnehmungskrise. Als dieser Versuch scheitert, verwirft er dieses Verhältnis und distanziert sich auch von seinen Freunden, die ihm nun drohen, ihn und Basini der Klasse auszuliefern. Törleß warnt Basini und flieht aus dem Internat, wird jedoch zurückgebracht und muss sich vor den Lehrern behaupten und verlässt am Ende das Konvikt.

Da praktizierte Homosexualität als einer der Wege zur Selbstfindung und zur wahren Erkenntnis gewählt und geschildert wird, soll nun der Roman unter dem Aspekt der Homoerotik untersucht werden.

3.2.1. *Subjekt des sexuellen Begehrens*

Wie schon erwähnt, wird die Gestalt des jungen Törleß modellhaft für die Sichtbarmachung sinnlich-seelischer und intellektueller Vorgänge gewählt. Törleß ist ein sensibler, begabter und „psychisch differenzierter“²²⁰ Junge, der sich fragend sowohl dem eigenen als auch dem fremden Seelenleben zuwendet. Er befindet sich in der Pubertätszeit,

²¹⁹ Kimmich / Wilke: *Ästhetik der Aufmerksamkeit. Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß (1906)*, S. 121.

²²⁰ Grossmann: *Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, S. 19.

die als eine Art „*Larvenexistenz*“²²¹ begriffen wird. Er ist kein Kind mehr, jedoch noch nicht ein Erwachsener, es handelt sich also um einen Übergang, der mit der Offenheit des Menschen in dieser Phase für mögliche Entwürfe seines Lebens zusammenhängt. Dies ist – zusammen mit Törleß' Einsamkeit – eine Basis für die weitere geistige Entwicklung des Jungen.

Törleß' Einsamkeit und seine Distanz zu anderen Menschen ist zwar gefährbringend, wirkt im Zusammenhang mit seiner Wahrnehmungskrise jedoch auch fruchtbringend und intensivierend. Das Streben nach Erkenntnis und Identität, die von der Fremdbestimmung abgelöst sein soll, ist nur aufgrund einer Isolierung von der Außenwelt möglich. Am Anfang des Handlungsablaufs ist er sich selbst entfremdet, es heißt doch „*Es schien damals, daß er damals überhaupt keinen Charakter habe.*“²²² Diese Entfremdung – in einer ihm fremd erscheinenden Welt, die zur Entfaltung seiner individuellen Kräfte nicht beiträgt – birgt jedoch auch den Ansatz zur Selbstfindung und -verwirklichung in sich. Diese Selbstbezogenheit entspricht dem impressionistischen Menschentypus, der die eigene Superiorität behauptet (Törleß ist sich dessen bewusst, dass er einen Sinn mehr hat, als die anderen und dass er eine Aufgabe zu erfüllen hat) und sich gleichzeitig auf die Identitätsstiftung der Außenwelt beruft (ebenso wie Törleß, wenn er bei Beineberg dieselben Gedanken zu finden hofft, die ihn selbst beschäftigen). Er reduziert die Menschen auch auf ihre Verwertbarkeit und nützt sie für eigene Zwecke aus, etwa wenn er Basini in der Hoffnung verhört, seine inneren Vorgänge und Empfindungen zu erfahren und diese für die Lösung seiner Erkenntniskrise nutzbar zu machen.

Törleß' Wahrnehmungskrise ist von seiner ästhetischen Einstellung zum Leben beeinflusst, die mit seinem ausgeprägten optischen Sinn²²³ zusammenhängt. Dieser geht in der Entwicklung des Menschen dem begrifflichen Denken voraus und wird noch durch den akustischen Kanal ergänzt²²⁴. Törleß verbindet diese primäre alogische und akausale Denkweise in Bildern und Gleichnissen mit dem logisch-kausal verknüpfenden Denken, was ihm ermöglicht, die Dinge in zweierlei Gestalt zu sehen. Das hängt wiederum mit der Wahrnehmung der zweiten Wirklichkeit zusammen, die später zusammen mit der Erkenntniskrise Törleß besprochen werden soll. Törleß' Adoleszenzkrise wird also als Störung der Wahrnehmung inszeniert, als eine Phase des Übergangs, wo sich die bereits besprochenen Wahrnehmungs- und Denkweisen überschneiden, und steht im Spannungsfeld

²²¹ Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß (= Törleß), S. 53.

²²² Törleß, S. 15.

²²³ Vgl. mit der Vorherrschaft des Optischen in der modernen Welt der Jahrhundertwende.

²²⁴ Grossmann: *Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törless* S. 33f.

von Erfahrungen und Empfindungen, die ihn in „*Unsicherheit, Verwirrung und Leidenschaft verstricken*“²²⁵ und seine psychisch-moralische Entwicklung bestimmen.

Das moralische Verhalten des Protagonisten macht auch eine Wandlung durch. Es fällt zunächst zum Opfer der Identitätsfindung, indem Törleß gegen die bestehenden Moralsysteme verstößt. Es besteht bei ihm kein Schuldbewusstsein für sein Verhalten gegenüber Basini, er fühlt sich nur deshalb schuldig, weil er etwas Erstrebtem untreu war. Die Vorausschau auf den erwachsenen Törleß zeigt eine entwickelte ethische Widerstandskraft, die auf einem Kompromiss zwischen tradiertem Moralkodex und einer Auffassung des Sittlichen aus persönlicher Erfahrung beruht²²⁶. Es handelt sich hier also um „*advocacy of the individual's capacity of ethical response in favor of rigid moral systems*“²²⁷.

Die „*ästhetische Einstellung zum Leben*“²²⁸, das auf einem entwickelten optischen Sinn beruht, und „*ein darauf beruhendes moralisch anfechtbares Sozialverhalten, verbunden mit elitärer Selbstbezogenheit*“²²⁹ sind also die prägenden Momente Törleß' Persönlichkeit.

3.2.2. Objekt(e) des Begehrens

Prägend für die Pubertätskrise Törleß ist auch seine sinnliche Veranlagung, „*welche verborgener, mächtiger und dunkler gefärbt war als die seiner Freunde*“²³⁰, wessen er sich auch bewusst ist. Diese richtet sich auf mehrere Objekte. Wichtig zu erwähnen ist die Tatsache, dass auch die Objekte des sexuellen Begehrens Funktionsträger sind²³¹, das heißt, dass sie nicht als einzigartige Gestalten, sondern als Träger bestimmter Gedanken oder Vermittler gewisser Fähigkeiten zu der Entwicklung der Idee des Romans beitragen.

Man muss die Gruppe der eigentlichen Sexualobjekte, also Božena und Basini, von den anderen Objekten unterscheiden, zu denen der junge Fürst oder eine gewisse Schauspielerinnen zuzurechnen sind, die nicht mit dem Geschlechtlichen konnotiert werden. Laut Mainberger ist die „*ästhetisch wahrgenommene Anziehungskraft des Prinzen*“²³², der von den anderen als weiblich verspottet wird und bei dem Törleß eine Verfeinerung seelischer Kräfte

²²⁵ ebd., S. 14.

²²⁶ ebd. S. 30ff.

²²⁷ Whiting: *Törleß' Moral Development: Reflections on a Problem of Musil-Criticism.*, S. 19.

²²⁸ Grossmann: *Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, S. 30.

²²⁹ ebd.

²³⁰ Törleß, S. 20

²³¹ Grossmann: *Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, S. 53.

²³² Mainberger: *Visuelle Konjunktive*. S. 611.

ahnt, „eine erste verdeckte Version der homoerotischen“²³³ Anziehungskraft. Dies ist berechtigt, denkt man an die Gemeinsamkeit zwischen diesem und Basini, die beide als weibisch bezeichnet werden. Die Beziehung mit Basini, der im Gegensatz zu dem Prinzen als dumm bezeichnet wird, wächst in eine praktizierte Homosexualität, wobei das Verhältnis zum Prinzen auf rein freundlicher, entsexualisierter Ebene bleibt²³⁴. Dies würde die Annahme bestätigen, dass „das chronologisch lineare System [...] sich als eine Spirale [erweist], in der sich das Frühere später als Variation wiederholt“²³⁵ und sich mit dem Bestreben verbindet, Vergleichsmöglichkeiten zu finden.

Unbestreitbar ist die Bedeutung dieser Beziehung für Törleß' geistige Entwicklung. Es wird an ihr gezeigt, dass der unbedachtsam gebrauchte Verstand, der „wie von Törleß unabhängig“²³⁶ tätig wird, von Nachteil sein kann, und es werden damit die Grenzen des Verstandes angedeutet²³⁷. Törleß spürt, dass er „etwas Sinnloses getan“²³⁸ hat und dass „da dieser hölzerne Zollstab des Verstandes zu ganz unrechter Zeit etwas Feines und Genußreiches zerschlagen“²³⁹ hat. Die Annäherung an die Grenzen des Verstandes eröffnet die Problematik der Erkenntniskrise mit der Frage nach dem Primat der Vernunft.

Der andere Pol des Problems wird in einer Erinnerung Törleß an einen Aufenthalt in „einer kleinen italienischen Stadt“²⁴⁰ angesprochen. Dort wird er von einem Musikerlebnis begeistert, das einer mystischen Erfahrung ähnelt, und verliebt sich in die Hauptdarstellerin, obwohl er sie nie gesehen hat. Er wird durch die Oper stark und tief ergriffen und empfindet „die Leidenschaft der Melodien“²⁴¹, die die Menschen als „zu enge[] und zu alltägliche[] Käfige[]“²⁴² überschreiten. Törleß gerät in einen Zustand seelischen Geöffnetseins und gesteigerter geistiger Wachheit²⁴³. Dieses Erlebnis erweckt in dem Jungen die Frage, ob es ein allgemeines Gesetz ist, „daß etwas in uns ist, das stärker, größer, schöner, leidenschaftlicher, dunkler ist als wir [, w]orüber wir so wenig Macht haben“²⁴⁴ und das „weit über uns

²³³ ebd.

²³⁴ Dies kann wahrscheinlich dadurch erklärt werden, dass es zu dieser Freundschaft am Anfang Törleß' Aufenthalt im Institut kommt, also noch vor den Besuchen der Prostituierten Božena, die den Beginn des geschlechtlichen bei Törleß markiert.

²³⁵ Braun: *Neuere Interpretationen zu den "Verwirrungen des Zöglings Törleß"*. S. 47.

²³⁶ Törleß, S. 13

²³⁷ Brosthaus: *Der Entwicklungsroman einer Idee*. S. 69.

²³⁸ Törleß, S. 13.

²³⁹ ebd.

²⁴⁰ Törleß, S. 120

²⁴¹ ebd.

²⁴² ebd.

²⁴³ Grossmann: *Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, S. 45

²⁴⁴ Törleß, S. 121

*hinauswächst*²⁴⁵. Diese Frage wird mit einem Ja beantwortet und von dem Erzähler als „*Intuition großer Künstler*“²⁴⁶ identifiziert.

Zu den Gestalten, die als Funktionsträger auftreten, gehört neben dem jungen Prinzen, als Initiator der Zweifel an dem Verstand und als Präfiguration Basinis, auch die Prostituierte Božena. Sie – obwohl es nicht eindeutig klar ist, inwieweit es sich um reale sexuelle Erfahrung handelt – ist Träger der Initiation in den Bereich des Geschlechtlichen. Die Assoziation der eigenen Mutter bei einem Besuch bei Božena hat zur Folge, dass sich Törleß der Sexualität der eigenen Eltern bewusst wird.

Die Erfahrungen, die der junge Protagonist mittels dieser drei Gestalten erworben hat, kommen jetzt in dem Verhältnis zu Basini zum Wort und wirken im Dienste des Erkenntnisgewinnens und Sichbehauptens. Basini wird als dumm, schwach, moralisch minderwertig dargestellt, als derjenige, der seine soziale Rolle zu erfüllen trachtet, indem er die auf ihn auferlegten Erwartungen nachkommt. Es wurde schon gesagt, dass seine femininen Züge und seine Weichheit und Sanftheit ihn mit dem jungen Fürsten verbinden und auf seine mögliche Homosexualität hinweisen. Er erkennt die wahren Absichten seiner zwei Mitschüler nicht und glaubt, in der Quälerei sein Vergehen abzubüßen zu können, und beugt sich den ihm auferlegten Zwängen.

3.2.3. Wie artikuliert sich das Begehren? Wird es verwirklicht? Wie wird es beschrieben?

Törleß fühlt sich von Basini angezogen, es geht von ihm eine Kraft aus, die auf Törleß' Sinnlichkeit einwirkt. Das Gefühl, das er im Zusammenhang mit Basini spürt, ist „*ein Erdbeben ganz tief am Grunde*“²⁴⁷, es erschüttert ihn ganz tief in seinem „*innersten Ich*“²⁴⁸, das man vermutlich mit dem Unbewussten gleichsetzen könnte. Das Bewusstsein des Alleinseins mit Basini, dem nun Törleß' völlige Aufmerksamkeit gehört, erweckt eine „*mörderische Sinnlichkeit*“²⁴⁹, die „*alle geistigen Kräfte*“²⁵⁰ verzehrt. Diese zwingt ihn dazu, Basini in der Nacht zu wecken und mit ihm in die Rote Kammer zu gehen, obwohl er nicht

²⁴⁵ ebd.

²⁴⁶ ebd.

²⁴⁷ Törleß, S. 118

²⁴⁸ Törleß, S. 31

²⁴⁹ Törleß, S. 126

²⁵⁰ ebd.

weiß, „in welcher Weise [] sich denn seine sinnliche Erregung an ihm befriedigen [sollte]“²⁵¹.

Der ästhetische Sinn Törleß' wird auch angesprochen. Als er den nackten Körper Basinis sieht, blendet und bestürzt ihn dessen Schönheit, die er bisher nicht gekannt hatte und die nun „auf den Wegen der Sinnlichkeit zu ihm gekommen“²⁵² ist. Es werden feminine Züge Basinis Körper betont: „an seinem Leibe fehlte fast jede Spur männlicher Formen, er war von einer keuschen, schlanken Magerkeit, wie der eines jungen Mädchens“²⁵³. Damit wird einigermaßen Törleß' Begeisterung für den männlichen Körper gerechtfertigt. Auch das Gewissen des Protagonisten selbst braucht eine Rechtfertigung. Er schämt sich für seine Reaktion auf Basini und versucht sein Gefühl zu zähmen: „'Es ist doch ein Mann!' Der Gedanke empörte ihn, aber ihm war zumute, als ob ein Mädchen nicht anders sein könnte“²⁵⁴.

In der roten Kammer wird in dem Moment das Begehren noch nicht verwirklicht, Törleß verlangt von Basini, dass er ihm erzählt, was seine Mitschüler mit diesem tun, und er verfolgt sozusagen noch die Absicht seines Experiments, indem er Basini über dessen inneren Vorgänge nachfragt, was jedoch erfolglos bleibt. Zur Verwirklichung des sexuellen Begehrens kommt es wahrscheinlich nach dem Liebesgeständnis Basinis und seinem Angebot, es wäre ihm ein Genuss, ihm zu dienen²⁵⁵. Törleß vermag sich gegen die Sinnlichkeit nicht mehr zu wehren: „Die Sinnlichkeit, die sich nach und nach aus den einzelnen Augenblicken der Verzweiflung in ihn gestohlen hatte, war jetzt zu ihrer vollen Größe erwacht.“²⁵⁶

Es folgen nun öfter heimliche „Zusammenkünfte mit ihm“²⁵⁷, wessen sich Törleß schämt. Er schämt sich jedoch nicht für die praktizierte Homosexualität, sondern dafür, dass er der Sinnlichkeit nicht widerstehen kann und dass er empfindet, wie „verachtet und erniedrigt“²⁵⁸ Basini ist. Der Erzähler betont allerdings, dass Basini in Törleß nicht ein wirkliches Begehren erregte, dieser sei nur ein „stellvertretendes und vorläufiges Ziel“²⁵⁹ seines Verlangens, das sich an Basini nicht sättigte, sondern über ihn hinauswuchs. Törleß behauptet dies selbst in einem Gespräch mit Basini: er wollte „einen Punkt finden, fern von

²⁵¹ Törleß, S. 127

²⁵² Törleß, S. 129

²⁵³ ebd.

²⁵⁴ Törleß, S. 129.

²⁵⁵ Törleß, S. 141.

²⁵⁶ Törleß, S. 141f.

²⁵⁷ Törleß, S. 142.

²⁵⁸ ebd.

²⁵⁹ Törleß, S. 143.

[ihm], um [ihn] von dort anzusehen“²⁶⁰, Basini hat dieses Bestreben jedoch zerstört, indem er sich „mit [s]einen geilen Bitten dazwischengedrängt“²⁶¹ hat. Er ist also schuld daran, dass er Törleß von seinem wirklichen Ziel ablenkte.

Nun soll die Frage gestellt werden, wie die sexuelle Verwirklichung des homosexuellen Begehrens im Text dargestellt wird. Es ist dabei zu beachten, dass der sexuelle Akt von dem Erzähler fast verheimlicht wird, es ist nie eindeutig von einer homosexuellen Beziehung die Rede. Man muss entweder nach Andeutungen in den vermittelten seelischen Vorgängen von Törleß suchen oder sich an die Figurenrede orientieren. Dort werden alle direkten und damit auch sensationellen Bezeichnungen des Sexualakts vermieden, dieser wird nur angedeutet oder umschrieben. Man vergleicht etwa die aktuelle Situation mit der gewissen Geschichte²⁶², „die vor vier Jahren im Institute stattgefunden hat“²⁶³. „Sie haben einen hübschen Burschen unter sich gehabt, in den viele von ihnen verliebt waren. Das kennst du ja, denn das kommt alle Jahre vor. Die aber haben damals die Sache zu weit getrieben.“²⁶⁴ Dies ist vermutlich die direkteste Beschreibung der Homoerotik im Text, sie wird eigentlich am Anfang des Geschehens gesetzt, sodass sie als Bezugspunkt für das Weitere bietet. Törleß, der sich nicht konkret vorstellen kann, was zwischen seinen Mitschülern vorkommt, fragt weiter nach („wie war Basini?“²⁶⁵), erhält jedoch keine Antwort. Diese sucht er später bei Basini selbst, der erzählen soll, was die anderen mit ihm tun. Dieser weigert sich zu erzählen und antwortet eher ausweichend: Sie tun mit ihm Verschiedenes²⁶⁶, verlangen „Dienste“²⁶⁷ von ihm, er soll „ihnen zu Willen“²⁶⁸ sein. Das Schweigen hat bei solchen Gesprächen auch eine bedeutende Rolle – es signalisiert die Tatsache, dass man die Worte *dafür* nicht hat, da man ja *davon* auch nicht sprechen darf.

Nicht durch Worte, sondern durch Wiedergabe von Geräuschen wird ein anderer Geschlechtsverkehr²⁶⁹ zwischen Törleß' Mitschülern und Basini vermittelt, der sich im Dunkel ereignet und dessen Törleß ein Zeuge ist: „[S]chließlich vernahm er nur noch ein Stöhnen, wie ein unterdrücktes Geheul, und dazwischen halblaute Schimpfworte und die

²⁶⁰ Törleß, S. 163.

²⁶¹ ebd.

²⁶² Törleß, S. 70.

²⁶³ ebd.

²⁶⁴ ebd.

²⁶⁵ Törleß, S. 72.

²⁶⁶ Törleß, S. 132.

²⁶⁷ Törleß, S. 135.

²⁶⁸ Törleß, S. 131.

²⁶⁹ Törleß, S. 90.

heißen leidenschaftlichen Atemstöße Beinebergs“.²⁷⁰ Dies versetzt Törleß „zu seinem Befremden“²⁷¹ in einen „Zustand[] geschlechtlicher Erregung“²⁷², die er nur deshalb nicht an Basini zu befriedigen versucht, weil er Angst hat, zu spät zu kommen und überflüssig zu sein, er kann sich ja immer noch nicht vorstellen, was genau zwischen den Mitschülern geschieht und was er tun soll, da ihm niemand eine nicht verhüllende Antwort geben kann, will man nicht gegen das gesellschaftliche Tabu verstoßen.

Da der Text die Homosexualität direkt thematisiert und diese für den Ablauf der Dinge und für Darstellung einer Idee nutzt, wäre es abwegig nach verdeckten Hinweisen auf Homoerotik zu suchen. Auch deshalb, weil der Autor nicht homosexuell veranlagt war, versucht die Forschung nicht das Textverfahren der Maske und Signal in seinem Text aufzufinden. Von Musil wird in der Sekundärliteratur zur Homoerotik in der Literatur als vom Vertreter von „Außenansichten“ gesprochen, also als von einem Autor, der selbst nicht homosexuell war oder von dem „jedenfalls biographie-geschichtlich nichts darüber bekannt ist oder vermutet wird“²⁷³.

3.2.4. Folgen

Törleß glaubt, dass seine Fähigkeit, die andere Wirklichkeit wahrzunehmen, mit der Quälerei Basinis begonnen hat. Er hofft, dass dieser ihm bei seiner Ich-Findung und bei der Lösung seiner Wahrnehmungskrise hilfreich sein könnte. Da ihm auf diesem Weg philosophische Bücher nicht helfen, entscheidet er sich, „Situationen zu suchen, welche jenen für ihn so eigentümlichen Gehalt in sich trugen“²⁷⁴, darunter auch die Konfrontation mit Basini.

Die Ergebnislosigkeit seines Experiments an Basini führt Törleß zu kaltherzigem Verhalten. Er weist Basini Schuld zu und hat kein Mitleid mit ihm. Er selbst fühlt sich gegenüber Basini gar nicht schuldig, die Scham und Schuld, die er empfindet, beziehen sich ausschließlich auf die Tatsache, dass er etwas Ernstem und Erstrebtem untreu war und durch sein Experiment zu keinem Ergebnis gekommen ist.

²⁷⁰ ebd.

²⁷¹ Törleß, S. 92.

²⁷² ebd.

²⁷³ Popp: *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*. S. 427.

²⁷⁴ Törleß, S. 122.

Das Verhalten Törleß' wird wiederholt durch den Erzähler gerechtfertigt, in dem er behauptet:

*„Denn in der Entwicklung einer jeden feinen moralischen Kraft gibt es einen solchen frühen Punkt, wo sie die Seele schwächt, deren kühnste Erfahrung sie einst vielleicht sein wird, – so als ob sich ihre Wurzeln erst suchend senken und den Boden zerwühlen müßten, den sie nachher zu stützen bestimmt sind, – weswegen Jünglinge mit großer Zukunft meist eine an Demütigungen reiche Vergangenheit besitzen.“*²⁷⁵

Die erfolgreiche Entwicklung von Törleß entschuldigt also *„alles, was geschehen war.“*²⁷⁶ Die Vorausschau auf den erwachsenen Törleß lässt erkennen, dass dieser ein *„junger Mann von sehr feinem und empfindsamem Geiste“*²⁷⁷ geworden ist, dessen seelischer Reichtum und Entfaltung eben durch die Erlebnisse und Ausschweifungen seiner Jugend erst ermöglicht wurden. Diese seien für das reine und bewegliche Innenleben unumgänglich. Der Erzähler lässt den erwachsenen Törleß von diesen Erfahrungen später sagen:

*„Ich leugne ganz gewiß nicht, daß es sich hier um eine Erniedrigung handelte. Warum auch nicht? Sie verging. Aber etwas von ihr blieb für immer zurück: jene kleine Menge Giftes, die nötig ist, um der Seele die allzu sichere und beruhigte Gesundheit zu nehmen und ihr dafür eine feinere, zugeschärfte, verstehende zu geben.“*²⁷⁸

Die Folgen der Ausschweifung der Jugend, die überwunden wurde, sind also durchaus positiv. Die homosexuelle Beziehung wird als ein quasi notwendiges Erlebnis dargestellt, das als eine Station auf dem Weg zu etwas Höherem und zur geistigen Entwicklung fungiert. Durch den Bezug auf diese „Schattenseite“ kann man erst erkennen, was richtig ist. Die Homosexualität kann entschuldigt werden, wenn sie temporär ist und in etwas Höheres sublimiert wird.

Das Verhältnis zu Basini ist ein Schlüsselerlebnis für Törleß, das die Brüchigkeit der bisher als geordnet wahrgenommenen Realität signalisiert. Er ahnt die Existenz einer anderen Wirklichkeit neben der empirischen Welt, die als deren Nachtseite oder als Hinterexistenz des Realen erscheint. Törleß fühlt sich zwischen diesen zwei Welten zerrissen: *„Einer solid bürgerlichen, in der schließlich doch alles geregelt und vernünftig zuringt [...] und einer abenteuerlichen, voll Dunkelheit, Geheimnis, Blut und ungeahnter Überraschungen“*²⁷⁹.

²⁷⁵ Törleß, S. 31.

²⁷⁶ Törleß, S. 173.

²⁷⁷ Törleß, S. 146.

²⁷⁸ Törleß, S. 148.

²⁷⁹ Törleß, S. 53.

Seine Fähigkeit, an Menschen, Dingen und Situationen ein befremdendes Etwas zu suchen, beweist, dass er einen „Sinn mehr“²⁸⁰ hat als die anderen, und dieser ermöglicht ihm seine doppelsinnige Wahrnehmungsweise. Er will die Grenzen normaler Wahrnehmung überschreiten, die Sachen in ihrer Eigenart erfassen und damit zur wahren Erkenntnis gelangen. Das Erlebnis des Unendlichen, das er beim Beobachten des Himmels hat, verursacht, dass die andere, transrationale Realität in sein Bewusstsein dringt. Törleß staunt hier darüber, dass die Bezeichnung für dieses unfassbare starke Erlebnis jemand einst erfunden hatte, sodass es nun möglich ist, „so sicher damit zu rechnen wie nur mit irgend etwas Festem“²⁸¹.

Dies wird später in Törleß' Auseinandersetzung mit imaginären Zahlen wieder angesprochen, wo Törleß sein Inneres eben als den unendlichen Himmel beschreibt und darüber stutzt, dass „hier etwas nicht Existierendes die Verbindung zwischen wirklichen Zahlen herstellt und damit Durchführung und Resultat einer Rechenoperation ohne Schwierigkeiten ermöglicht“²⁸². Er betrachtet diese Verbindung von Rationalem und Irrationalem im Bereich der Mathematik als einen Beweis für das von ihm angenommene Zusammenwirken gegensätzlicher geistiger Kräfte. Der Traum, den Törleß nach seiner Auseinandersetzung mit den imaginären Zahlen und nach der anschließenden Diskussion mit Beineberg hat, zeigt, dass die zweite Wirklichkeit immer stärker ins Bewusstsein drängt, sich jedoch bei vollem Bewusstsein im wachen Zustand neben der empirischen Wirklichkeit noch nicht behaupten kann und sich deshalb im Traum artikulieren muss²⁸³. Der Traum bezieht sich auf die Geschehnisse des vorangegangenen Tages, Törleß träumt von seinem Mathematiklehrer, der ihm bei der Lösung seines Problems nicht hilfreich war, und von Kant, auf dessen Werk ihn der Lehrer aufgewiesen hat.

Die Fähigkeit, die Wirklichkeit als doppelsinnig zu erfassen, setzt zwei polare Möglichkeiten der Erkenntnis voraus: eine rational-wissenschaftliche und eine intuitiv-mystische. Mit dem pragmatischen Verstand erfasst man die Erscheinung der Dinge in ihrer objektiven Gegebenheit. Wendet man nicht den Verstand, sondern Intuition an, kann man das zweite Leben erfassen²⁸⁴. Wissenschaft, Ratio, Intuition und Mystik wirken also komplementär zueinander²⁸⁵.

²⁸⁰ Törleß, S. 117.

²⁸¹ Törleß, S. 81.

²⁸² Grossmann: *Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, S. 48.

²⁸³ Brosthaus: *Der Entwicklungsroman einer Idee*, S. 63.

²⁸⁴ Die Erforschung des eigenen Ich wird außerdem zugleich als aktiver und passiver Prozess begriffen.

²⁸⁵ Grossmann: *Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, S. 48.

Bei Törleß ist die doppelsinnige Wirklichkeitswahrnehmung mit einer Sprachkrise verbunden, die schon mit dem Motto des Romans angedeutet wird. Es handelt sich um ein Zitat eines belgischen Dichters, Maurice Maeterlinck²⁸⁶:

*„Sobald wir etwas aussprechen, entwerten wir es seltsam. Wir glauben in die Tiefe der Abgründe hinabgetaucht zu sein, und wenn wir wieder an die Oberfläche kommen, gleicht der Wassertropfen an unseren bleichen Fingerspitzen nicht mehr dem Meere, dem er entstammt. Wir wähnen eine Schatzgrube wunderbarer Schätze entdeckt zu haben, und wenn wir wieder ans Tageslicht kommen, haben wir nur falsche Steine und Glasscherben mitgebracht; und trotzdem schimmert der Schatz im Finstern unverändert.“*²⁸⁷

Wenn Törleß versucht, den Schatz aus seinem „innersten Ich“²⁸⁸ ins Licht des Bewusstseins zu tragen und ihn sprachlich auszudrücken, versagt die übliche Sprache, die diesen Schatz entwertet. Es ist nicht nur die Behauptung von der Unsagbarkeit seelischer Probleme, die Musils Text mit dem Werk Maeterlincks verbindet. Es ist auch Törleß Passivität, seine intuitive Vorschau der Zukunft und das Ahnen kommender Schwierigkeiten, die ihn mit den Helden aus Maeterlincks Dramen verbindet. Die Sprachkrise Törleß' darf in den Kontext der allgemein behaupteten Sprachkrise der Zeit um die Jahrhundertwende gesetzt werden.

Am Ende des Geschehens vermag sich Törleß schon vor den Lehrern behaupten, er überwindet seine anfängliche Angst, missverstanden zu werden, und die Schwierigkeit, artikulieren zu müssen, und empfindet schließlich sogar einen Reiz, von sich zu sprechen. Er erklärt, er habe eine Fähigkeit, die Dinge in „zweierlei Gestalt“²⁸⁹ zu sehen, was darin besteht, dass er außer des Verstandes auch „eine[] andere[] innerliche[] Gewißheit [hat]“²⁹⁰. Es sei „etwas Dunkles“²⁹¹ in ihm, das er „mit den Gedanken nicht ausmessen“²⁹² könne und das „sich nicht in Worten“²⁹³ ausdrücke.

²⁸⁶ Andere Persönlichkeiten, die die Entstehung des Textes beeinflusst haben können, sind Novalis, der eine Verbindung wissenschaftlich-mathematischen Denkens mit poetisch-mystischer Erfahrung erstrebt hat und hinter den Dingen ein lebendiges Geheimnis oder Sinn gesucht hat. Auch Spuren Bergsons Auffassung der Intuition sind hier auffindbar: ein wirkliches Verstehen sei nur in einem Akt geistigen Anschauend zu erreichen.

²⁸⁷ Törleß, S. 6.

²⁸⁸ Törleß, S. 31.

²⁸⁹ Törleß, S. 180.

²⁹⁰ Törleß, S. 178.

²⁹¹ Törleß, S. 181.

²⁹² ebd.

²⁹³ ebd.

Er nimmt seine Fähigkeit als natürlicher Bestandteil seiner selbst an und ist damit einverstanden, dass er die Dinge „wohl immer bald so, bald so ansehen“²⁹⁴ wird. Die rationale und irrationale, aktive und passive Möglichkeit der Erkenntnis, das logisch-kausale Denken und die mystische Erfahrung stehen bei Törleß jedoch auch dann nebeneinander und können noch nicht „vereinheitlicht“ werden. Törleß Wirklichkeitsbewusstsein bleibt gespalten. Der Protagonist weiß schon, dass darin sein eigentliches Problem besteht, findet aber noch keine Lösung.

3.2.5. Raum und Zeit

Zu der besprochenen homosexuellen Beziehung kommt es in einer Internatsschule, also nicht zu Hause. Der Ort entspricht der Phase der Pubertät – die Kindheit entspricht dem auf die Eltern gebundenen zu Hause, die Internatszeit stellt eine Art Übergang dar, und zwar sowohl zeitlich, als auch räumlich, da man sich an einem Ort befindet, der nicht mehr vertraut ist und über den man noch nicht selbst entscheiden kann, wie es bei den Erwachsenen der Fall ist.

Die Homoerotik selbst wird in Randzonen verwirklicht. Es sind Räume, die abseits von den Gemeinschaftsräumen liegen, von denen die anderen nicht wissen und die nur einer begrenzten Zahl von Menschen zugänglich sind. Daher fungieren sie im Gegensatz zu den gemeinsamen Schlafzimmern einigermaßen als Privaträume. Der Schlafsaal, der privat sein sollte, ist wegen der Anzahl der dort unterbrachten Schülern nicht mehr privat. Privat wird demzufolge ein Ort, der nicht persönlich ist. Die rote Kammer, in der sich die Knaben treffen, ist als Gegenpol zu der durch den Verstand regierten bürgerlichen Außenwelt zu verstehen und kann deswegen mit der „*abenteuerlichen [Welt], voll Dunkelheit, Geheimnis, Blut und ungeahnter Überraschungen*“²⁹⁵ und damit auch mit Törleß sinnlicher Veranlagung konnotiert werden.

Die „*Zusammenkünfte*“²⁹⁶ Törleß mit Basini ereignen sich im Rahmen von ein paar Wochen²⁹⁷, werden aus der Initiative des Protagonisten beendet, überwunden, sublimiert und in das Persönlichkeitspotenzial integriert und führen eben deshalb nicht zum Tode des Helden.

²⁹⁴ Törleß, S. 181.

²⁹⁵ Törleß, S. 53.

²⁹⁶ Törleß, S. 142.

²⁹⁷ Die ganze Handlungsdauer wird auch höchstens 7 Wochen geschätzt (Brosthaus: *Der Entwicklungsroman einer Idee*. S. 30.)

Die homosexuelle Ausschweifung des Protagonisten wird toleriert, weil sie als ein Mittel oder ein Weg zur Selbstfindung im Rahmen der Pubertät und zur künftigen Lösung der Wahrnehmungskrise begriffen wird, und wird deshalb nicht eindeutig negativ bewertet. Deren Überwindung dient als Bedingung für ein reiches Seelenleben und für eine große Zukunft. Darüberhinaus muss der Erzähler immer wieder darauf aufmerksam machen, dass Basini, dessen Körper dem weiblichen ähnelt, nicht das primäre und richtige Ziel Törleß' Sinnlichkeit sei.

3.3. AUTOEROTIK IN „FRÄULEIN ELSE“

Die Monolognovelle „*Fräulein Else*“ von Arthur Schnitzler ist ein komplexer und origineller Text, der schon zur Zeit seiner Entstehung fasziniert hat. Sie zeigt das Interesse der Zeit an dem Unbewussten, dessen Vorgänge sie durch die Form des inneren Monologs zu vermitteln versucht. Die Hauptgestalt der Novelle steht hier nicht für einen psychiatrischen Fall, wie einige Deutungsansätze früher zu beweisen versuchten, sondern für den impressionistischen Menschentypus der Jahrhundertwende, der an dem Konflikt des Inneren mit den Ansprüchen der Gesellschaft leidet.

Der Text vermittelt durch die Form des inneren Monologs innere Vorgänge von Else, der Tochter aus einer guten Familie, deren Vater Mündelgelder veruntreute. Um ein Gerichtsverfahren gegen ihn und den gesellschaftlichen Abstieg der Familie zu vermeiden, ist Else gezwungen, einen reichen Bekannten namens Dorsday, der sich wie Else in einem Hotel in Südtirol aufhält, um Geld zu bitten. Dieser verlangt von ihr im Gegenzug, sie nackt sehen zu dürfen. Else gerät in eine Konfliktsituation, die sie letztendlich mit ihrer Entscheidung zu lösen versucht, sich nicht nur Dorsday, sondern allen Hotelgästen nackt zu zeigen. Nach ihrer Entblößung fällt sie in Ohnmacht, es gelingt ihr jedoch sich mit dem bereitgestellten Veronal umzubringen²⁹⁸. Da sich Else bei ihrer Identitätssuche oft auf ihre erotischen Phantasien beruft, unter denen Exhibitionismus und Autoerotismus dominieren, soll die Novelle mit Berücksichtigung der Sexualität interpretiert werden.

3.3.1. *Subjekt des sexuellen Begehrens*

Das Subjekt des Begehrens ist Else, ein Mädchen etwa in der Zeit der Pubertät, die eine Identitätskrise durchmacht, indem sie zwischen Selbst- und Fremdbestimmung schwankt. Darin liegt ihre Ähnlichkeit mit dem oben besprochenen impressionistischen Menschentypus, der auch zwischen einer starken Ich-Betonung und einer Notwendigkeit der Bestätigung von außen schwankt, was zu seiner Isolation führt. Else ist ein Mensch, dessen Selbstverständnis keine feste Basis hat, und gerade jenes „impressionistische“ Schwanken bestimmt auch ihre Persönlichkeit, und zwar auf eine gesteigerte Weise, sodass sie letztendlich an dem

²⁹⁸ Die Novelle bricht nach dem Einnehmen von Veronal ab, das heißt in dem Moment, wo die psychische Aktivität aufhört. Es ist nicht eindeutig klar, ob Else stirbt oder nur in einem durch das Schlafmittel verursachten bewusstlosen träumerischen Zustand verbleibt. Ihr Tod war – so Perlmann – vermutlich vom Autor intendiert.

Zusammenstoß zwischen Innen und Außen zugrunde geht.

Entscheidend für Elses Identitätskrise ist die Tatsache, die schon durch den Titel der Novelle signalisiert wird, und zwar, dass sie sich in einem „transitorischen“ Zustand²⁹⁹ zwischen Nicht-mehr-ein-Kind und Noch-nicht-eine-Frau befindet. Sie ist genötigt, die Identitätszuweisung von Seiten der Familie, auf die sie sich als Kind berufen konnte, zu überprüfen und vermutlich gar zurückzuweisen, um eine neue Selbstbestimmung zu suchen. Sie übt keinen Beruf oder Tätigkeit aus, es kommt auch kaum zum aktiven Handeln oder zur selbstbestimmenden Rede – alle Gedanken sind so zu sagen im Elses Inneren gefangen, was der innere Monolog auch dokumentiert. Else ist und bleibt passiv, sie handelt nur, wenn sie Dorsday um Geld bittet und schließlich bei ihrer Entblößung.

Schon der Textanfang lässt erkennen, dass Else sich in einer Außenseiterposition befindet, sie will „*nicht mehr weiterspielen*“³⁰⁰ und „*kann nicht mehr*“³⁰¹. Diese Äußerung bezieht sich nicht nur auf das bereits abgebrochene Tennisspiel, sondern auch auf Elses generelle Haltung zu ihrer Umgebung. Sie selbst behauptet oftmals, allein zu sein – ein weiteres prägendes Merkmal des impressionistischen Menschen: „*Wie allein bin ich da!*“³⁰², „*Ich bin ja ganz allein. Ich bin ja so furchtbar allein, wie es sich niemand vorstellen kann.*“³⁰³ Auch im Bezug auf ihre Familie fühlt sie sich allein, dies wird als ein quasi logischer und unausweichlicher Zustand in der Familie geschildert, wo es keine echte zwischenmenschliche Kommunikation gibt. Als einzige „Bereiche“, auf die sich Else bei ihrer Identitätssuche stützen kann, bleiben also ihr Inneres und die Außenwelt übrig. Gerade darin liegt aber Elses Problem. Der Konflikt zwischen dem Inneren und Äußerem ist in Else schon vorhanden, wird erst durch Dorsdays Ansinnen, sie nackt betrachten zu können, erweckt und gesteigert.

Einerseits ist Else sehr Ich-bezogen, aus einigen ihren Aussagen lässt sich herauslesen, dass sie sich den anderen übergeordnet und zu etwas Höherem berufen fühlt³⁰⁴. Sie ist einigermaßen stolz darauf, dass sie „*hochgemut und ungnädig*“³⁰⁵ ist, und behauptet, sie sei ein Snob³⁰⁶ und glaubt, „*zu einem sorgenlosen Leben geboren*“³⁰⁷ zu sein. Sie vergleicht sich

²⁹⁹ Allerdissen: *Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. S. 13.

³⁰⁰ Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else* (= FE), S. 145.

³⁰¹ ebd.

³⁰² FE, S. 159.

³⁰³ FE, S. 161.

³⁰⁴ Allerdissen: *Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. S. 40.

³⁰⁵ FE, S. 147.

³⁰⁶ FE, S. 147.

³⁰⁷ ebd.

mit der Marchesa und denkt, sie hätte als Gräfin auf die Welt kommen sollen³⁰⁸. Die Forderung der Mutter, Dorsday um Geld zu bitten, beleidigt ihr Selbstgefühl: *„Ich werde mit Herrn Dorsday aus Eperies sprechen, werde ihn anpumpen, ich die Hochgemute, die Aristokratin, die Marchesa, die Bettlerin, die Tochter des Defraudanten. Wie komm' ich dazu? Wie komm' ich dazu?“*³⁰⁹

Andererseits ist Else von der Außenwelt und der von dieser ihr zugeschriebenen Rolle abhängig. Sie betrachtet sich mit den Augen der anderen und sieht sich, wie andere sie sehen.³¹⁰ Sie kontrolliert auch, wie sie auf ihre Umgebung wirkt, überprüft die Reaktionen der Außenwelt und revidiert, ob ihr Verhalten ihrer sozialen Rolle – der Tochter aus bürgerlicher Familie – entspricht. Sie internalisiert die Fremdbestimmung, verhält sich dieser Bestimmung gemäß und kann sich davon nicht lösen³¹¹. Ihre Beziehung zur Außenwelt ist ambivalent. Else schwankt zwischen dem teilweise freiwilligen Ausscheiden aus der Gesellschaft und der Abhängigkeit von dieser:

*„Elses schizophrene Situation ist die der Außenseiterin, die die Normen der Gesellschaft so weit zu den eigenen gemacht hat, dass sie deren Grundsätze oft kritiklos akzeptiert, andererseits aber ein so starkes Ich besitzt, dass sie das angestrebte Aufgehen in der Gesellschaft zugleich als Aufgabe der eigenen Individualität fürchtet.“*³¹²

An Elses Isolation ist demzufolge nicht die Außenwelt schuld, sondern wird durch die Angst begründet, in der Gesellschaft ihre Autonomie zu verlieren.

Will sie in der Gesellschaft akzeptiert werden, muss Else sich dieser anpassen, das heißt alle unzulässigen Triebe und Leidenschaften, die, wie gezeigt werden soll, das eigentliche Ich-Potenzial von Else repräsentieren, zu verdrängen und sie in den Bereich des Traums zurückzuweisen. Die soziale Akzeptanz garantiert ihr ihre immer beschworene Schönheit, eine Qualität Elses, auf der ihre Selbstbestimmung aufbauen kann. Ihre Schönheit ist zugleich eine soziale Tugend³¹³, die von der Rolle der Frau abhängt. Diese wird, wie schon oben erwähnt, auf ihren Körper reduziert, der ihre einzige Ausdrucksweise darstellt, da Frauen sprachlos sind. Das heißt, dass der Körper untrennbar zu der eigenen Person gehört.

³⁰⁸ FE, S. 158.

³⁰⁹ ebd.

³¹⁰ Allerdissen: *Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. S. 38f.

³¹¹ Weinhold: *Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs*. S. 124.

³¹² Allerdissen: *Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*, S. 42.

³¹³ ebd. S.41.

Dieser Auffassung unterwirft sich auch Else, die im Laufe des Geschehens kaum etwas sagt und sich ständig der Wirkung ihres schönen Körpers versichert. Es scheint jedoch, dass Else ihren Körper nicht völlig beherrscht, es kommt zu unbewussten Handlungen – „*ich hab’ gar nicht bemerkt, dass ich ihn (den Brief) aufgemacht habe*“³¹⁴ –, über die Else oft erstaunt: „*Warum geh’ ich so langsam?*“³¹⁵, „*Bin das ich, die da redet?*“³¹⁶ Dieses Nicht-Beherrschen des eigenen Körpers kommt dann gleich nach der Entblößung auch zum Ausdruck, wo Else nicht zu schreien und zu lachen aufhören kann.

3.3.2. Objekt(e) des Begehrens

Im Elses Fall kann man von mehreren Sexualobjekten sprechen. Um dies richtig einschätzen zu können, müssen ihre „erotische Vergangenheit“ und ihre Phantasien behandelt werden. Was Elses „erotische Vergangenheit“ betrifft, erwähnt sie selbst nur sehr wenig. Als sie dreizehn war, also zu besseren Zeiten noch, als sie mit der Familie in Mentone war, sei sie zum ersten Mal und das einzige Mal wirklich verliebt gewesen, und zwar in die Oper „*Manon*“ und die in ihr auftretenden Opernsänger³¹⁷. Else erwähnt, dass der einzige, der „*wirklich unternehmend war*“³¹⁸, ein „*Apoll von Belvedere*“³¹⁹ war, sie habe es „*ja eigentlich nicht ganz verstanden damals*“³²⁰. Die eigentliche Person wird mit einer römischen Statue verbunden (wieder ein Kunst-Verweis), vermutlich wegen ihrer Schönheit. Sie verliebt sich also zunächst in die Kunst, deren Attribute sie auch den realen Personen zuweist, in die sie sich jedoch nicht verliebt.

Zu Elses aktuellen erotischen Vorstellungen zählen die vom Matador und vom Filou. Es sind keine konkreten Personen, die als ihre Partner betrachtet werden könnten und somit ihre Sexualität einigermaßen legitimieren würden. Als Filou wird der „*schöne Schwarze mit dem Römerkopf*“³²¹ bezeichnet, der jedoch derzeit „*wieder fort ist*“³²². Sie weiß, dass die Filous ihr gefährlich sind – in dem Traum ist es eben ein Filou, mit dem sie ein Kind erwartet

³¹⁴ FE, S. 150.

³¹⁵ FE, S. 146.

³¹⁶ FE, S. 168.

³¹⁷ FE, S. 147.

³¹⁸ FE, S. 150.

³¹⁹ ebd.

³²⁰ ebd.

³²¹ ebd.

³²² ebd.

und sich wegen ihm umbringt –, aber sie hat nichts gegen sie, „im Gegenteil“³²³. Sie behauptet, dass Dorsday „vom weitem“ manchmal wie ein Filou aussieht, aber ein Filou ist er „noch lange nicht“³²⁴.

Nach Bühler³²⁵ ist der Matador ein Todessymbol, da er als der eigentliche Todesbringer im Stierkampf auftritt. Diese Auslegung ist plausibel eben anhand seiner Funktion in den Träumen – er öffnet die Tür zum Friedhof³²⁶. In der psychoanalytischen Auffassung von Rey³²⁷ ist der Matador mit dem Vater identisch, was Elses Ödipuskomplex beweist. Der Vater könnte also auch als das Objekt des Begehrens betrachtet werden. Elses Verhältnis zum Vater trägt zwar inzestuöse Züge, da Else den Vater als Doppel seiner selbst begreift – ähnliches Aussehen und auch eine enge Beziehung, weil der Vater sie in der Familie am besten versteht –, kann der Inzest jedoch auch als Motiv der Steigerung von Elses Narzissmus begriffen werden³²⁸.

Schnitzler leugnet den Ödipuskomplex nicht, er ist jedoch der Meinung, dass er nicht einen regelmäßigen, sondern einen pathologischen Zustand verkörpert, der eben durch die negative Wirkung der Außenwelt hervorgerufen wird³²⁹. Dem zufolge lässt sich behaupten, dass Else zwar an Ödipuskomplex leidet – dieser manifestiert sich in ihren Träumen –, jedoch nicht das zentrale Problem und auch nicht die Hauptursache Elses Zusammenbruchs ist. Als plausibel scheint die Annahme Dierschs, die „psychopathologische Problematik als Symbol einer sozialen Situation“³³⁰ zu erklären und Elses „psychisches Bedrängnis auf soziale Auslöser“³³¹ zurückzuführen.

Was die beiden Vorstellungsbilder des Filou und des Matadors verbindet, ist die Tatsache, dass sie beide Abenteuerotypen sind³³², in Elses bewusstem und sowohl unbewusstem Zustand (Traum) vorkommen. Des Weiteren sind sie als Südländer mit Leidenschaft konnotiert und können frei über ihre Sexualität verfügen³³³, was auch Elses Wunsch ist. Dies artikuliert sich in ihrer Betrachtung sich selber als Luder im Kontrast zur

³²³ ebd.

³²⁴ FE, S. 160.

³²⁵ Bühler: *Arthur Schnitzlers Fräulein Else: Ansätze zu einer psychoanalytischen Interpretation*. S. 31f.

³²⁶ Obwohl sich das Friedhof in Elses erstem Traum in den Park in Mentone verwandelt.

³²⁷ Bühler: *Arthur Schnitzlers Fräulein Else: Ansätze zu einer psychoanalytischen Interpretation*. S. 29.

³²⁸ Polt-Heinzl: *Arthur Schnitzler: Fräulein Else*. S. 71.

³²⁹ Polt-Heinzl: *Arthur Schnitzler: Fräulein Else*. S. 67.

³³⁰ ebd., S. 67.

³³¹ ebd.

³³² Bühler: *Arthur Schnitzlers Fräulein Else: Ansätze zu einer psychoanalytischen Interpretation*.. 30.

³³³ Allerdissen: *Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. S. 45.

Dirne³³⁴. Ein Luder kann über seine Sexualität frei entscheiden, es schenkt sich her, im Unterschied zur Dirne, die sich verkauft. In dieser Unterscheidung widerspiegelt sich auch Elses Kritik der Korruption der Gesellschaft gegenüber, die denkt, dass man alles kaufen kann.³³⁵

Else denkt oft über die Beziehungen von anderen Menschen nach, vermutlich weil sie ein akzeptierbares Muster der Mann-Frau-Beziehung sucht, auf das sie sich stützen könnte, da sie selbst noch in keiner Beziehung war. Dieses von außen übernommene Muster stößt mehrmals an die von dem eigentlichen Ich bestimmten Vorstellungen, sodass sie wieder zwischen Innen und Außen schwankt. Von der Vorstellung von Cissy und Paul, wie sie „zusammen im Bett“³³⁶ liegen, was sie als „unappetitlich“³³⁷ bezeichnet, grenzt sie sich ab mit der Behauptung: *„Ich werde kein gemeinsames Schlafzimmer haben mit meinem Mann und mit meinen tausend Geliebten.“*³³⁸ Diese Phantasie von der Anonymität der tausend Geliebten – so Allerdisen³³⁹ – entwächst Elses Angst vor der wirklichen menschlichen Beziehung zu einer konkreten Person. Vielleicht ist es auch diese Furcht vor einem konkreten Gegenüber, die es ihr nicht erlaubt, sich nur vor Dorsday nackt zu stellen und vermischt mit Elses Exhibitionismus in die Selbstentblößung vor allen Hotelgästen führt.

Diese Befürchtungen werden noch an einer späteren Stelle wiederholt, wo Else davon träumt, mit Paul *„auf irgendeinem herrlichen Schiff im Mittelländischen Meer“*³⁴⁰ zu sein oder mit ihm in einer Villa am Meer zu wohnen: *„wir lägen auf den Marmorstufen, die ins Wasser führen, und er hielte mich fest in seinen Armen und bisse mich in die Lippen, wie es Albert vor zwei Jahren getan hat beim Klavier, der unverschämte Kerl.“*³⁴¹ Diese Erinnerung, die ihr zuwider ist, vermischt sich mit ihrer Angst vor einem konkreten Partner und eskaliert in der Absage an dieser Vorstellung:

„Nein. Allein möchte ich am Meer liegen auf den Marmorstufen und warten. Und endlich käme Einer oder mehrere, und ich hätte die Wahl und die Andern, die ich

³³⁴ FE, S. 178.

³³⁵ Dies ist auch einer der Gründe, warum sie sich gegenüber dem Ansinnen Dorsdays ablehnend steht. Dieser behauptet, „daß alles auf der Welt seinen Preis hat und daß einer, der sein Geld verschenkt, wenn er in der Lage ist, einen Gegenwert dafür zu bekommen, ein ausgemachter Narr ist.“ Er nötigt sie, sich zu verkaufen, was im eindeutigen Gegensatz zu ihrer Auffassung steht. Unter dem Gesichtspunkt der Käuflichkeit und Verwertbarkeit des Menschen, betrachtet sie auch die Institution der Ehe, wo sich die Frauen auch verkaufen: „Die Fanny hat sich am Ende auch verkauft. Sie hat mir selber gesagt, daß sie sich vor ihrem Manne graust.“

³³⁶ FE, S. 161.

³³⁷ ebd.

³³⁸ FE, S. 162.

³³⁹ Allerdisen: *Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. S. 50.

³⁴⁰ FE, S. 185.

³⁴¹ ebd.

verschmähe, die stürzen sich aus Verzweiflung alle ins Meer. Oder sie müßten Geduld haben bis zum nächsten Tag. Ach, was wäre das für ein köstliches Leben.“³⁴²

In diesem Wunsch manifestiert sich einerseits die ersehnte Anonymität unter den Partnern, andererseits Elses Gedanke von eigener Superiorität – wird der Partner abgelehnt, dann bringt er sich um. Es muss auch erwähnt werden, dass Elses Wunsch, nackt auf dem Marmor zu liegen, der auch in der letzterwähnten Phantasie zum Ausdruck kommt, als einer der ersten vorkommt und mehrmals wiederholt wird. Es lässt sich darin ein direkter Ausdruck von Elses exhibitionistischer Veranlagung beobachten. Gleichzeitig wird die Villa am Meer mit dem Aufenthalt in Mentone konnotiert, das heißt mit einer Erinnerung an bessere Zeiten der Familie.

Wichtig ist zu erwähnen, dass Else zugleich Subjekt als auch Objekt des sexuellen Begehrens ist. Dies steht im Zusammenhang mit ihrer Selbstbezogenheit und ihrer Abgrenzung von der Außenwelt und eskaliert in den Wunsch, sich zu sehen, in den die Auffassung des Sehens als Machtausübung hineinfließt. Derjenige, der eine andere Person anschaut, übt eine Kontrolle über sie aus. Komplizierter ist dabei die Position der Frau, die eine doppelte Rolle vertritt – die des Betrachteten und zugleich auch die des Betrachtenden:

„[W]omen [...] learn to watch themselves as men see them, that they survey themselves continually. A woman thus embodies two roles: that of the male observer and that of the surveyed female. Such a doubled role [...] arises from a woman's need to gain control in a world where she is treated according to how she appears.“³⁴³

Diese doppelte Rolle verkörpert auch Else, die ihre Wirkung auf ihre Umgebung betrachtet und deren Reaktionen antizipiert, um Kontrolle zu gewinnen. Es ist der Blick Dorsdays, den sie – im Einklang mit dieser Betrachtung des Sehens als einer Machtausübung – als besonders unangenehm empfindet. Sie fühlt, als ob sich sein Blick in sie bohrte und so in ihr Inneres eindringte. Aus diesem Grund ist die Forderung Dorsdays, sie sehen zu dürfen, besonders bedrohlich, denn er könnte Macht über sie gewinnen.

Dem Ansinnen Dorsdays – „Ich will Sie sehen“ – setzt sie ihren eigenen Wunsch gegenüber – „Ich will mich sehen“ – damit sie Selbstsicherheit und Kontrolle über sich selbst wiedergewinnt. In diesem Wunsch manifestiert sich natürlich auch die Betonung ihrer eigener Schönheit. Die Beschwörung eigener Schönheit und Bedürfnis, Kontrolle zu gewinnen, haben Elses Narzissmus zur Folge, der in der Szene, wo sich Else vor dem Spiegel in ihrem Zimmer betrachtet, autoerotische Züge enthält:

³⁴² FE, S. 185.

³⁴³ ebd.

„Ah, wie hübsch ist es, so nackt im Zimmer auf- und abzuspazieren. Bin ich wirklich so schön wie im Spiegel? Ach, kommen Sie doch näher, schönes Fräulein. Ich will Ihre blutroten Lippen küssen. Ich will Ihre Brüste an meine Brüste pressen. Wie schade, daß das Glas zwischen uns ist, das kalte Glas. Wie gut würden wir uns miteinander vertragen. Nicht wahr? Wir brauchten gar niemanden andern. Es gibt vielleicht gar keine andern Menschen. Es gibt Telegramme und Hotels und Berge und Bahnhöfe und Wälder, aber Menschen gibt es nicht.“³⁴⁴

Sie träumt von einer Vereinigung mit sich selbst, bei der die Außenwelt völlig unnötig und ausgeschlossen wäre. Es ist jedoch nicht nur Narzissmus³⁴⁵, der in dieser Szene zum Ausdruck kommt. Diese wird nämlich durch Elses Bedauern eingeleitet, dass es da niemanden gibt, der ihre Schönheit bewundern würde: *„Schön, schön bin ich! Schau' mich an, Nacht! Berge schau' mich an! Himmel schau' mich an, wie schön ich bin. Aber ihr seid ja blind. Was habe ich von euch. Die da unten haben Augen.“*³⁴⁶

Freud zufolge flüchten Menschen zu früheren Phasen des Sexuallebens – also zum Autoerotismus –, wenn ihnen die *„Befriedigung ihrer erotischen Bedürfnisse in der Realität versagt“*³⁴⁷ wird. Der Sexualtrieb des Kindes entwickelt sich von einer Phase, wo die Sexualität unabhängig von der Fortpflanzung besteht und Befriedigung am eigenen Körper gefunden wird. Wird diese Phase nicht überwunden, kommt es zum Autoerotismus. Da Schnitzler sich aber von der Auffassung der kindlichen Sexualität abgrenzt, kann Elses Autoerotismus nicht als ein Gefangenbleiben in der frühkindlichen Phase erklärt werden. Es ist, genauso wie ihr Exhibitionismus, eine mehrfach determinierte Neigung. Es ist nicht nur ein Ergebnis von Elses Tendenz, sich von außen zu betrachten, sondern es fließen darin noch Elses Narzissmus und das Bedürfnis, durch das Anschauen sich selber wieder Kontrolle zu gewinnen. Die Wahl des eigenen Körpers als Liebesobjekt ist auch eine Art *„Fluchtversuch aus der sozialen Isolation“*³⁴⁸. Zu einer Verwirklichung des Autoerotismus kommt es nicht, die Grenze in Form des Spiegels bleibt erhalten.

³⁴⁴ FE, S. 198.

³⁴⁵ An Stelle des Wassers, der den Narcissus in Ovids Metamorphosen von seinem Spiegelbild trennt, fungiert in „Fräulein Else“ der Spiegel als Grenze. Narcissus spricht sein Spiegelbild ebenso an – *„Wer du auch bist, komm her! Was trägst du mich, einziger Knabe?“* – und *„oftmals naht' er umsonst dem täuschenden Borne mit Küssen“*. Er erkennt, dass ihn die Liebe zu sich selbst verzehrt, spricht ebenso wie Else die ihn umgebende Natur an, klagt – *„Hat unglücklicher einer, o Waldungen, sagt er, geliebet?“* – und bringt sich um. Man kann also in dieser Szene, wo sich Else im Spiegel betrachtet, Parallelen zu Ovids „Narcissus und Echo“ des dritten Buches der Metamorphosen erkennen. (<http://www.textlog.de/35335.html>) (3. 7. 2011)

³⁴⁶ ebd.

³⁴⁷ Freud, *Über Psychoanalyse*. S. 94.

³⁴⁸ ebd.

Elses Abhängigkeit von der Außenwelt, in die sie sich mittels ihrer Schönheit integrieren will, von deren Wirkung sie sich immer versichert, hat exhibitionistische Neigungen zur Folge, die den Wunsch „Ich will mich sehen“ in „Alle sollen mich sehen“ verwandeln und sich in Elses Entblößung artikulieren, die später besprochen wird: *„Wenn einer mich sieht, dann sollen mich auch andere sehen. Ja! – Herrlicher Gedanke! – Alle sollen sie mich sehen. Die ganze Welt soll mich sehen.“*³⁴⁹ Else schwankt also *„zwischen dem narzisstischen Rückzug auf das instabile eigene Ich und dem nach außen gerichteten exhibitionistischen Versuch der Bestätigung“*³⁵⁰, beide Pole von dem Bestreben bestimmt, ihre Existenz zu bewältigen.

3.3.3. Wie artikuliert sich das Begehren? Wird es verwirklicht? Wie wird es beschrieben?

Auch das Bereich der Sexualität wird durch den schon besprochenen Konflikt zwischen Innen und Außen geprägt. Von dem Ich-zentrierten autoerotischen Narzissmus und dem nach außen orientierten Exhibitionismus Elses war bereits die Rede, beide standen im Dienste der Selbstfindung. Es besteht kein Zweifel daran, dass die Protagonistin der Novelle ein von ihren Trieben determiniertes Wesen³⁵¹ besitzt, sie selbst nennt Sinnlichkeit als ihre natürliche Veranlagung³⁵², ihr Persönlichkeitspotenzial, den sie aber, um soziale Akzeptanz zu bewahren, verdrängen muss.

Die Verwirklichung erotischer Phantasien Elses, von denen bereits die Rede war, ist ihr in der Wirklichkeit jedoch untersagt, die Sexualität ist ja ein Tabu. Darüberhinaus internalisiert Else die Fremdbestimmung und somit die Normen der Gesellschaft, die sie zu ihren eigenen macht. Der Spielraum ihrer Phantasien beschränkt sich demzufolge ausschließlich an ihre Träume oder auf eine Art Selbsttäuschung:

„Und wie war denn das heuer in Gmunden in der Früh um sechs auf dem Balkon, mein vornehmes Fräulein Else? Haben Sie die zwei jungen Leute im Kahn vielleicht gar nicht bemerkt, die Sie angestarrt haben? Mein Gesicht haben sie vom See aus freilich nicht genau ausnehmen können, aber daß ich im Hemd war, das haben sie schon bemerkt. Und ich hab' mich gefreut. Ah, mehr als gefreut. Ich war wie

³⁴⁹ FE, S. 197.

³⁵⁰ Allerdissen: *Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. S. 54.

³⁵¹ Allerdissen: *Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*, S. 43.

³⁵² FE, S. 146.

*berauscht. Mit beiden Händen hab' ich mich über die Hüften gestrichen und vor mir selber [Hervorhebung KD] hab' ich getan, als wüßte ich nicht, daß man mich sieht.*³⁵³

Das Ausleben ihrer Wünsche in Träumen thematisiert Else auch selbst: „*Tun Sie nicht vornehm, Fräulein Else, ich könnte Geschichten von Ihnen erzählen . . . einen gewissen Traum zum Beispiel, den Sie schon dreimal gehabt haben – von dem haben Sie nicht einmal Ihrer Freundin Bertha erzählt. Und die verträgt doch was.*“³⁵⁴ Dies beweist Elses ungewöhnliche Distanz zu sich selbst, die auch eine Entlarvung von Verhüllungsmechanismen der eigenen Psyche ermöglicht und diese zu Sprache bringt.

Wie bereits erwähnt, kommen Elses Phantasien, die oft ins Unbewusste verdrängt werden müssen, in ihren Träumen zum Ausdruck. Außer dem Traum, den sie schon dreimal hatte, und der nicht weiter erwähnt wird, träumt Else im Rahmen des ganzen Textes zweimal.

In ihrem Traum, in dem Else davon träumt, dass sie tot ist, kommt ihr Exhibitionismus, Narzissmus und ihr Außenseitertum zum Ausdruck³⁵⁵. Sie enthält auch eine gewisse Entschuldigung von Dorsday, was als Kompensation ihres Wunsches dient, dessen Realisation unwahrscheinlich ist. Der Schuld wird an die Mutter und Dorsday verschoben, die sich zusammen gegen Else verschworen haben. Der Vater „veruntreut“ auch hier den Besitz anderer, und zwar Elses Bahre und Gruft, und ist deshalb im Gefängnis, womit der Gedanke an seinen möglichen Tod zurückgewiesen wird. Auch die Phantasiebilder des Filou und Matadors erscheinen in Elses Traum. Dieser Er küsst ihr die Hand, was als eine gewünschte sexuelle Beziehung zu ihm gedeutet wird³⁵⁶.

Es wurde schon erwähnt, dass Rey den Matador dem Vater gleichsetzt. Dies ist zwar nicht unmöglich, da sich gleich nach der Begegnung mit dem Matador der Friedhof in den Park in Mentone verwandelt, der für die bessere Vergangenheit der Familie steht. Es ist nun fraglich, ob der Matador mit dem Vater deswegen assoziiert wird, weil Else sich in Wirklichkeit eine inzestuöse Verbindung mit ihrem Vater wünscht³⁵⁷, was jedoch auf die internalisierten Gesellschaftsnormen stößt und deshalb an ein anderes Objekt orientiert werden muss. Die Identifizierung des Vaters mit dem Matador kann auch von dem gemeinsamen Attribut hervorgehen, nämlich, dass sie beide die eigentlichen Todesbringer

³⁵³ FE, S. 177.

³⁵⁴ FE, S. 177.

³⁵⁵ Elses exhibitionistische Neigungen artikulieren sich darin, dass sie aufgebahrt im Salon liegt, wo alle ihre Schönheit bewundern können, was wiederum auch auf ihren Narzissmus hindeutet. Die teilweise selbsterwählte Position des Außenseiters manifestiert sich darin, dass Else weg von den anderen läuft.

³⁵⁶ Bühler: *Arthur Schnitzlers Fräulein Else: Ansätze zu einer psychoanalytischen Interpretation*. S. 30.

³⁵⁷ ebd., S. 22.

sind³⁵⁸. Es ist der Vater, der die ganze Krise ihrer Tochter verursacht, die sie schließlich in den Tod treibt. Die Unerträglichkeit der Schuldzuweisung an den Vater, mit dem Else die engste Beziehung hat, mündet darin, dass sie in ihrem wachen Zustand bei der Aufzählung der an ihrem Tod beteiligten, diese Schuldzuweisung verdrängt und den Vater eben nicht erwähnt: *„Alle sind sie Mörder. Dorsday und Cissy und Paul, auch Fred ist ein Mörder und die Mama ist eine Mörderin. Alle haben sie mich gemordet und machen sich nichts wissen. Sie hat sich selber umgebracht, werden sie sagen. Ihr habt mich umgebracht, Ihr Alle, Ihr Alle!“*³⁵⁹

Schnitzler nutzt das Potenzial der Träume, um das Innenleben einer jungen Frau zu zeigen, *„die in den überkommenen Moralvorstellungen ihrer Zeit gefangen ist und daran zugrundegeht“*³⁶⁰. Durch die Schilderung der gestörten Psyche der Protagonistin, übt der Autor gleichzeitig Kritik an der gängigen Ordnung in der Gesellschaft und an der Insuffizienz gängiger Denk- und Verhaltensmuster³⁶¹. Else ist es untersagt, ihre Phantasien, Wünsche und auch ihre intellektuellen Möglichkeit *„im Rahmen eines gesellschaftlich anerkannten Handlungsmodells“*³⁶² zu verwirklichen, deshalb flüchtet sie sich in eine eigene Phantasiewelt.

Wie schon gesagt, verwandeln die exhibitionistischen Neigungen Elses Wunsch *„Ich will mich sehen“* in *„Alle sollen mich sehen“* und manifestieren sich in ihrer Entblößung vor den Hotelgästen. Die Entblößung befriedigt also Elses exhibitionistische Neigungen, überlistet jedoch auch einigermaßen Herrn Dorsday – *„Wenn ich ihm nur irgendwie die Freude verderben könnte. Wenn noch einer dabei wäre? Warum nicht? Er hat ja nicht gesagt, daß er mit mir allein sein muß.“*³⁶³ – und verspricht Else die Möglichkeit einer ganzheitlichen Existenz³⁶⁴, sie will aus den Normen ausbrechen, von denen sie sich eingegrenzt fühlt. Sie hofft, *„zum zweitenmal auf die Welt“* zu kommen, also auf eine Wiedergeburt, die sie schon antizipiert³⁶⁵, da sie den Tod ihres alten Ich behauptet: *„die frühere Else ist schon gestorben“*. Sie erlebt die Selbstentblößung als den eigentlichen Augenblick der Erkenntnis sich selbst und ist glücklich, jedoch nur für kurze Zeit. Gleichzeitig ist dieser Akt unzulässig, stößt auf die internalisierten Wertmaßstäbe und die Realisation ihrer Wünsche erweist sich als unmöglich. Sie erfasst die Reaktion der Außenwelt und schämt sich. Sie fällt in Ohnmacht, die als Selbstschutz fungieren soll, und *„erklärt ihre Absicht, nie wieder die Augen öffnen zu*

³⁵⁸ ebd., S. 29.

³⁵⁹ FE, S. 215.

³⁶⁰ Bühler: *Arthur Schnitzlers Fräulein Else: Ansätze zu einer psychoanalytischen Interpretation*. S. 32.

³⁶¹ Weinhold: *Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs*. S. 131.

³⁶² ebd.

³⁶³ FE, S. 188.

³⁶⁴ Allerdisen: *Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. S. 48.

³⁶⁵ ebd., S. 48.

wollen – in der Hoffnung, daß mit dem Selbst-nicht-mehr-Sehen das Nicht-mehr-gesehen-Werden erreicht wird³⁶⁶. Diese selbstschützende Maßnahme, das Sich-Verbergen, wird durch den Selbstmord verewigt.

3.3.4. Folgen

Die misslungene Selbstbehauptung in Form der Selbstentblößung hat also vernichtende Folgen. Else bricht zusammen, was von der Umgebung als „*hysterischer Anfall*“³⁶⁷ gedeutet wird. Es kann sich um einen solchen handeln, auf der Ebene des Textes ist er jedoch nicht unumstritten nachweisbar. Sie wird gleich danach auf ihr Zimmer gebracht, wo Cissy erklärt, was bereits passiert ist, da der Leser es nur von Elses Perspektive beobachten konnte, die bei dem Akt selbst ihr Bewusstsein so zu sagen ausgeschaltet hat, sie wurde nur dadurch charakterisiert, was sie hört³⁶⁸. Else trinkt danach ungesehen das vorbereitete Veronal. Sie fürchtet jetzt, dass Dorsday das Geld nicht abschicken wird und ruft um Hilfe: „*Um Gottes willen, wenn alles umsonst gewesen ist? Aber jetzt kann man mich noch retten. Paul! Cissy! Warum hört Ihr mich denn nicht? Wißt Ihr denn nicht, daß ich sterbe? Aber ich spüre nichts. Nur müde bin ich. Paul! Ich bin müde. Hörst du mich denn nicht?*“³⁶⁹ Sie kann ihren Körper nicht mehr beherrschen, er ist im Unterschied zu ihrem Inneren ganz ruhig. Dies ist natürlich die Wirkung des Veronals, entspricht aber auch der Auffassung des Blicks als Machtausübung – dadurch, dass alle sie gesehen haben, hat sie keine Macht über ihren eigenen Körper mehr.

Nun fällt Else in einen Zustand, in dem ihr Unbewusstes zum Wort kommt und das Bewusste verwischen wird. Dieser Zustand ist mit äußeren Reizen durchdrungen, Else hört beispielsweise Paul und imaginiert ihn in ihrem Traum. Dorsday erscheint als der Mörder des Vaters³⁷⁰ und einige Elemente des ersten Traums werden wieder aufgenommen. So kommt hier wieder der Matador auf, der wiederum aufgefordert wird, das Tor zu öffnen. Else läuft auch wieder allein, jetzt hat sie jedoch Angst davor und entscheidet sich zu fliegen, und zwar mit ihrem Vater, der ihr die Hand küsst.

³⁶⁶ ebd., S. 46.

³⁶⁷ FE, S. 215.

³⁶⁸ Reconnaissance aus Carnaval von R. Schumann (Polt-Heinzl: *Arthur Schnitzler: Fräulein Else*. S.32f.), was eigentlich ganz ironisch in dieser Situation wirkt, bedeutet Reconnaissance ja „Wiedererkennen“, was Else im Bezug auf sich selbst eben erreichen will, es jedoch nicht erreicht.

³⁶⁹ FE, S. 216.

³⁷⁰ FE, S. 218.

Es gelingt Else jedenfalls nicht, ihr Identitätsproblem und die damit zusammenhängenden Konflikte zu lösen. Sie scheitert an der Doppelmoral der Gesellschaft und an den Normen und Wertmaßstäben, die eine unbegrenzte Entwicklung eines Ich nicht erlauben und den gemäß man sich verhalten muss, um in dieser scheinheiligen Gesellschaft akzeptiert zu werden und die eigene Isolation zu überwinden.

In „*Fräulein Else*“ wird nicht nur das Schicksal einer Person geschildert, die sich von der Fremdbestimmung nicht befreien kann und an dem Konflikt zwischen der Innen- und Außenwelt zugrundegeht, sondern auch eine fatale Abhängigkeit des Einzelnen von den anderen³⁷¹, die identitätsstörend wirken. Else ist eine Vertreterin des impressionistischen Menschentypus, der die Identitätskrise der Gesellschaft an der Jahrhundertwende verkörpert. Sie schwankt zwischen dem Bemühen, wahre Identität zu finden, und dem unfreiwilligen Angewiesen-Sein an die Außenwelt, in die sie integriert werden will. Es ist eben die Außenwelt, die als Auslöser psychischer Störungen wirkt.

3.3.5. Raum und Zeit

Der Ort, wo sich die Handlung ereignet, ist fremd – es ist ein Hotel in Südtirol, wo Else auf Einladung einer reichen Verwandten ihre Ferien verbringt. Ihr Dasein im Hotel³⁷² entspricht der Außenseiterposition Elses. Es ist keine sichere Position, sondern etwas Geliehenes, das von dem Willen eines Anderen abhängt, und dessen ist sich Else auch bewusst, wenn sie sich zu ihrer Situation äußert: „*Die arme Verwandte, von der reichen Tante eingeladen.*“³⁷³ Sie muss also auf die Stützung durch äußere feste Anhaltspunkte, die ihr zu Hause vermutlich zur Verfügung stehen würden, verzichten³⁷⁴.

Eles Isoliertheit von der Umgebung wird oft auch räumlich dargestellt. Nach dem Gespräch mit Dorsday sitzt sie allein am Waldesrand, während alle anderen sich im Hotel befinden³⁷⁵. Oder etwa, wenn sie am Fenster in ihrem Zimmer allein steht³⁷⁶, das man als eine Trennlinie zur öffentlichen Sphäre verstehen kann und gleichzeitig bildlich die Stellung der Frau zum Ausdruck bringt, die „*an den Ereignissen der Außenwelt nur passiv beobachtend*

³⁷¹ Weinhold: *Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs*. S. 124.

³⁷² Allerdissen: *Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. S. 13.

³⁷³ FE, S. 146.

³⁷⁴ Allerdissen: *Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. S. 13.

³⁷⁵ FE, S. 184.

³⁷⁶ FE, S. 150.

*teilnehmen*³⁷⁷ kann. Ihre autoerotischen Neigungen artikulieren sich in Elses Zimmer, also in ihrem privaten Raum. An der Grenze zwischen diesem Privatraum und öffentlichen Raum ereignen sich Elses exhibitionistische „Auftritte“. Diese Grenze wird mit Elses Entblößung überschritten und damit die gesellschaftliche Norm verletzt.

Die ganze Handlungszeit der Novelle nimmt weniger als ein Tag ein, endet mit dem Tod der Protagonistin.

³⁷⁷Polt-Heinzl: *Arthur Schnitzler: Fräulein Else*. S. 11.

3.4. ABWEICHENDE SEXUALITÄT IN LITERARISCHEN TEXTEN DER MODERNE

In den vorangehenden Kapiteln wurden die einzelnen Texte unter dem Aspekt der Sexualität untersucht. Es sollen nun Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Texten behandelt werden, und zwar wiederum anhand der am Anfang gestellten Fragen nach dem Subjekt, Objekt, Art und eventueller Verwirklichung des Begehrens und dessen Folgen, sowie nach dem Raum und Zeit des Begehrens. Aufgrund dieser Untersuchung soll ein Bild der Behandlung von Sexualität und derer Funktion in der Literatur der Jahrhundertwende zusammengestellt werden.

3.4.1. *Subjekte des sexuellen Begehrens*

Aus dem Gesichtspunkt des Alters verbindet Törleß und Else die Tatsache, dass sie sich beide in der Pubertätszeit befinden, die in beiden Fällen als ein transitorischer Zustand begriffen wird, in dem sich die Persönlichkeit neu und selbst behaupten muss. Dies ist für Else jedoch viel schwieriger als für Törleß, da sie als Frau auf die Fremdbestimmung mehr angewiesen ist und gegen die Normen der Gesellschaft, die mit ihrem Inneren unvereinbar sind, nicht verstoßen darf. Dies kann bei Törleß toleriert werden, und zwar unter der Bedingung, dass die Homosexualität nur eine Übergangsphase ist und im Dienste der seelischen Entwicklung zu etwas Höherem sublimiert wird.

In der Pubertät kann also eine sexuelle Ausschweifung akzeptiert werden, wenn sie überwunden wird und zur Identitätsfindung beitragen kann. Dies ist bei Aschenbach jedoch nicht der Fall. Er ist ein Mann über fünfzig Jahre, also jenseits der Lebensmitte, da kann man nicht mehr von einer Identitätssuche sprechen. Seine vermutliche homosexuelle Neigung wurde sein ganzes bisheriges Leben verdrängt und kommt nun unsublimiert auf die Oberfläche und wird vor dem Tod des Protagonisten nicht mehr überwunden.

Ein anderer Aspekt, der allen drei Gestalten gemeinsam ist, ist ihre Einsamkeit. Obwohl sie von Menschen umschlossen sind, fühlen sie sich isoliert, wozu sie selbst beitragen, indem sie sich als den anderen übergeordnet fühlen, selbstbezogen und ich-zentriert sind und sich von ihrer Umgebung abgrenzen. Törleß weiß, dass er Fähigkeiten hat, die ihn von seinen Mitschülern unterscheiden, und behauptet, dass diese gegen ihn „*stumpfsinnige, widerwärtige, tierische Narren*“³⁷⁸ sind. Else vergleicht sich mit der Aristokratin, ist stolz

³⁷⁸ Törleß, S. 166.

darauf, dass sie ein Snob, „hochgemut und ungnädig“³⁷⁹ ist. Aschenbach betont seinen Ruhm und seine Würde, die ihm Hochachtung der Gesellschaft garantieren. Die Einsamkeit ist also eine Bedingung und Anlass dafür, dass es zu einer sexuellen Ausschweifung kommt, sie korrespondiert mit dem nicht vertrauten Ort der Ausschweifung, von dem später die Rede sein soll. Beide verwehren es, sich auf identitätsstiftende Anhaltspunkte in der Außenwelt zu verlassen, und ermöglichen, dass die bisher im Unbewussten sich artikulierenden Wünschen zum Bewusstsein gelangen. Mit den Worten des Erzählers in „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“: „In der Einsamkeit ist alles erlaubt“³⁸⁰.

Erwähnenswert ist auch die Tatsache, dass Törleß und Aschenbach beide „ästhetisch-intellektuelle[] Naturen“³⁸¹ und „künstlerischen Talent[]“³⁸² haben. Während Aschenbach ein berühmter etablierter Autor ist, beobachtet man bei Törleß seine schriftstellerischen Anfänge, obwohl er seine literarischen Versuche während seiner Erkenntniskrise verbrennt. Von Else erfährt man zwar, dass sie „zu nichts Talent“³⁸³ hat, sie spielt nur ein bisschen Klavier und hat kunstgeschichtliche Vorlesungen besucht, durch ihre Bezugnahme auf die Kunst, sei es die Vorliebe für Musik oder das Vergleichen der eigenen Situation mit literarischen Werken, zeigt sie auch eine gewisse ästhetische Veranlagung. Diese verursacht, dass alle drei Protagonisten gegen die Wirkung des schönen Objekts mehr anfällig sind und dieser Wirkung unterliegen.

Sowohl Törleß als auch Else nennen bewusst die Sinnlichkeit als ihre natürliche Veranlagung und auch bei Aschenbach gibt es ein durch das asketische Leben verdrängtes „rascheres, sinnlicheres Blut“³⁸⁴, das er von der Mutter vererbt hat. Man kann diese Sinnlichkeit als eine der Vernunft entgegengesetzte Kraft betrachten, die tiefer verankert ist und sich dem rationalen Zugang verschließt. Diese artikuliert sich oft im Traum, der als körperlich-geistige Erfahrung die unbefriedigten Wünsche des vorangegangenen Tages kompensiert, sei es die Wissensdurst bei Törleß, die sexuelle Ausschweifung unter der Vorherrschaft des Dionysischen bei Aschenbach oder eine Befriedigung exhibitionistischer und narzisstischer Neigungen und eine gewisse Entschuldigung für die nicht selbstverschuldete Situation bei Else. Dabei verbindet sich die Bedeutung des mit den Sinnen Wahrnehmbaren, Sensuellen und Körperlichen einerseits mit der Bedeutung des Geschlechtlichen, auf Sinnengenuss Beruhenden anderseits. Die erste Komponente hängt mit

³⁷⁹ FE, S. 147.

³⁸⁰ Törleß, S. 142.

³⁸¹ Törleß, S. 146.

³⁸² Törleß, S. 147.

³⁸³ FE, S. 159

³⁸⁴ TiV, S. 19.

dem ästhetischen Sinn des Helden zusammen, orientiert sich an die durch Sinne wahrgenommene Kunst und die äußerliche Schönheit des Objekts und bedingt die andere Komponente des Geschlechtlichen, die das sexuelle Interesse für den Objekt hervorruft, das durch die Einsamkeit des Subjekts verstärkt wird und in die sexuelle Ausschweifung mündet.

3.4.2. *Objekt(e) des Begehrens*

Die begehrten Objekte faszinieren das Subjekt wegen ihrer körperlichen Schönheit, die sowohl die ästhetische als auch die sinnliche Veranlagung des Subjekts anspricht: Babinis geschlechtslose Schönheit wird Törleß durch die Sinnlichkeit vermittelt; der Knabe Tadzio kommt Aschenbach vollkommen schön vor. Wie schon gesagt, ist Else zugleich Subjekt und Objekt ihres Begehrens, sie fühlt sich durch ihre immer beschworene körperliche Schönheit angezogen, man denkt etwa an die Szene vor dem Spiegel (die Gründe für die Entstehung von Elses Narzissmus wurden ausführlicher bereits in der Textanalyse zu „*Fräulein Else*“ behandelt). Das Objekt erweckt also nicht durch seinen Charakter oder seine Eigenschaften das Interesse des Subjekts, sondern nur durch die äußerliche Schönheit, die durch die Sinne wahrnehmbar ist, unbewusste Wünsche und Vorstellungen hervorruft und die Vernunft schwächt, die zur Abwehr gegen die Wirkung des Objekts nicht eingesetzt werden kann.

Gemeinsam allen drei Protagonisten ist die Bezugnahme auf die Kunst, aus der die Objekte stammen oder im deren Rahmen sie beschrieben werden. In der körperlichen Schönheit der menschlichen Objekte finden die Protagonisten Attribute, die sie von den Kunstwerken kennen. Die Schönheit der menschlichen Objekte wirkt auf den Subjekt jedoch stärker als die der Kunstobjekte. So findet man bei Törleß und Else in ihrer früheren Phase – also der Phase vor dem eigentlichen Handlungsablauf, die noch ohne den Bezug auf das Geschlechtliche verläuft – die Oper als Liebesobjekt. Törleß verliebt sich wegen menschüberschreitenden leidenschaftlichen Melodien in die Sängerin einer unbenannten Oper. Else behauptet von sich, nur einmal verliebt gewesen zu sein, und zwar in die Oper „*Manon*“ und die darin auftretenden Opernsänger. Sie weist auch Attribute eines Kunstwerks auch realen Personen zu, in die sie sich jedoch im Unterschied zu der Kunst nicht verliebt. Aschenbach betrachtet den schönen Knaben zunächst auch von einem „*bildmäßigen Abstand*“³⁸⁵ als ein Kunstwerk, er vergleicht diesen mit dem Dornauszieher oder mit der Erosstatue, seine Haut mit Elfenbein oder Marmor. Dieser Kunst-Verweis hat – ebenso wie

³⁸⁵ TiV, S. 66.

die darauf folgenden Verweise auf antike Texte – eine andere Funktion als die durch die Entwicklung bedingten Kunst-Verweise bei den anderen zwei Gestalten. Er korrespondiert mit dem Künstlercharakter Aschenbachs und dient einer Rechtfertigung des Begehrens.

Von den menschlichen Objekten geht ein sinnlicher Reiz aus, gegen den sich die Subjekte nicht wehren können. Bei Else ist dieser nicht besonders stark, man erfährt auf der Textebene nichts von einer unwiderstehlichen Kraft, die auf Else einwirkt. Dies ist jedoch bei Törleß und bei Aschenbach eben der Fall. Von Basini geht eine Kraft aus, die auf Törleß' Sinnlichkeit einwirkt und ihn betäubt. Diese Kraft artikuliert sich wie „*ein Erdbeben ganz tief am Grunde*“³⁸⁶, gegen den Törleß alle seine geistigen Kräfte einzusetzen versucht, jedoch ohne Erfolg. Er kann sich der „*mörderischen Sinnlichkeit*“³⁸⁷ nicht mehr entziehen und unterliegt ihr. Tazio übt auch einen „*verführerischen Reiz*“³⁸⁸ auf Aschenbach aus, der zur Folge hat, dass Aschenbachs Fähigkeit, seine Vernunft und Selbstzucht zur Abwehr einzusetzen, scheitert. Die Nähe des Jungen lässt einen „*Traumbann [entstehen], der unzerreißbar und unentrinnbar sein Haupt, seinen Sinn umfassen hielt*“³⁸⁹.

3.4.3. Wie artikuliert sich das Begehren? Wird es verwirklicht?

Diese Kraft des Unbewussten, die der Vernunft entgegengesetzt ist und diese schwächt, wird, wie schon erwähnt, durch die Einsamkeit und den nicht vertrauten Ort verstärkt und manifestiert sich als sexuelles Begehren, das man nicht beherrschen kann. Was die Verwirklichung des Begehrens betrifft, ist die Situation in jedem der Texte anders. Bei Else kommt es zu keiner Verwirklichung ihrer autoerotischen Neigungen, sie will zwar in der Szene vor dem Spiegel ihre „*blutroten Lippen küssen*“³⁹⁰ und „*[i]hre Brüste an [ihre] Brüste pressen*“³⁹¹, die Grenze in der Form des Spiegels wird jedoch nicht überschritten. Ihre exhibitionistische Tendenzen werden einigermaßen durch die „Sich-zur-schau-stellen“ am Fenster und durch ihre Entblößung befriedigt, jedoch nur für eine kurze Zeit und im Zusammenhang mit ihrem Sich-behaupten-wollen, endet jedoch tragisch. Man muss dabei auch die mehrfache Motiviertheit Elses sexuellen Phantasien im Kopf behalten, die es eigentlich unmöglich macht, von einer eindeutigen Verwirklichung und Befriedigung Elses

³⁸⁶ Törleß, S. 118

³⁸⁷ Törleß, S. 126.

³⁸⁸ Uhlig: *Der Todesgenius in der deutschen Literatur von Winckelmann bis Thomas Mann*, S. 108

³⁸⁹ TiV, S. 116.

³⁹⁰ FE, S. 198

³⁹¹ ebd.

Wünsche zu sprechen. Die Frau darf mit der Sexualität, der einzigen Ausdrucksform ihres Körpers, auf den sie reduziert wird, nicht frei verfügen. Deshalb ist das Heranziehen der Sexualität im Dienste der Selbstfindung bei einer Frau unzulässig und endet tragisch.

Bei Aschenbach kommt es zu keiner realen sexuellen Vereinigung mit dem Jungen. Der einzige Kontakt zwischen beiden sind die vereinzelt Wechseltblicke. Das Lächeln von Tadzio hat ein Liebesgeständnis Aschenbachs zur Folge, das sich im Privaten und ohne Zeugen ereignet. Wie schon gesagt, kann Aschenbachs Traum als eine Befriedigung seiner sexuellen Wünsche begriffen werden. Diese zwei „Ausschweifungen“, die zwar im Privaten oder sogar Inneren stattfinden, verletzen die Norm und auch die zeittypische Auffassung der Päderastie und haben Aschenbachs Tod zur Folge.

Zu einem realen Sexualakt kommt es also nur in *„Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“*, wo sich der Protagonist von seinem Mitschüler eigentlich verführen lässt und mehrere „Zusammenkünfte“³⁹² mit diesem hat. Die Verwirklichung der von der gängigen Norm der Zeit um 1900 abweichenden Sexualität wird nicht bestraft, weil Törleß dieses Begehren schließlich als nicht richtig und nicht erkenntnisbringend verwirft und sublimiert in seine Persönlichkeit integriert, was eine seelische Entwicklung verursacht.

3.4.4. Raum und Zeit

Zu einer sexuellen Ausschweifung kommt es nie zu Hause, wo man sich auf die Identitätsstiftung von der Seite der Familie, der Tradition oder der eigenen Vergangenheit verlassen könnte. Aschenbachs und Elses Normüberschreitung findet in einem Hotel statt, Törleß homosexuelle Beziehung zu seinem Mitschüler ereignet sich in der Internatsschule. Der Spielort der sexuellen Phantasien oder des eigentlichen Sexualakts ist ein privater Raum, etwa das eigene Zimmer oder eine geheime Kammer. Nur bei Else wird diese „Regel“ verletzt, indem sie sich allen Hotelgästen im Musiksalon nackt zeigt, und dementsprechend auch mit der Missachtung von der Seite der Gesellschaft und dem Tod „bestraft“.

Die Zeit der Ausschweifung ist unterschiedlich lang – bei Else beträgt sie weniger als einen Tag, bei Aschenbach vermutlich einige Tage, bei Törleß sogar mehrere Wochen. Paradoxerweise lässt sich behaupten, dass je kürzer die Zeit der Ausschweifung ist, desto plötzlicher kommt der Tod. Im Falle Törleß', dessen homosexuelle Beziehung am längsten dauert, ist der Tod nicht die Folge des Exzesses, vermutlich, weil dieser zur geistigen

³⁹² Törleß, S. 142.

Entfaltung dient und das notwendige „*kleine Menge Giftes [gewährt], die nötig ist, um der Seele die allzu sichere und beruhigte Gesundheit zu nehmen und ihr dafür eine feinere, zugeschärfte, verstehende zu geben*“³⁹³.

3.4.5. Folgen

In zwei Fällen endet die sexuelle Ausschweifung mit dem Tod des Protagonisten. Erstens ist es Aschenbachs Verstoß gegen gängige Norm und seine Auffassung der Sinnlichkeit als Ziel und nicht als Mittel zu etwas Höherem. Zweitens bei Else, die an der Unvereinbarkeit der Außen- mit der Innenwelt, die durch gesellschaftlich unzulässigen und nicht realisierbaren Phantasien und Wünschen durchdrungen ist, zugrundegeht. In beiden Fällen meldet sich der Tod schon früher um das Wort. Aschenbachs Geschichte ist von Anfang an durch den Tod bestimmt, der ihm in der Gestalt der Todesboten immer wieder begegnet. Else behauptet, sie denkt schon länger an den Tod, und zwar noch vor dem eigentlichen Handlungsbeginn.

Törleß' sexueller Exzess endet zwar nicht mit dem Tod, er bricht jedoch mit dem Verlassen des Internats eine Entwicklungsphase seines Lebens ab, was man als symbolischen Tod verstehen könnte. Die Larvenexistenz wird beendet, damit ein vollentwickeltes Erwachsenenleben, das in der Vorausschau auf den erwachsenen Törleß vermittelt wird, einsetzen könnte. Die homoerotische Beziehung wird als eine nicht gerade seltene Erscheinung an Internatsschulen geschildert, Törleß erscheint dementsprechend nicht als ein „bestreifbarer“ Einzelner, sondern als einer von vielen. Der Erzähler erklärt ständig Törleß' innere Vorgänge und rechtfertigt damit sein Verhalten, das nicht als ausschließlich homoerotisch geschildert wird. Die Aussicht auf den erwachsenen Törleß impliziert, dass die Homosexualität nur temporär war und eine Bedingung für ein breites und hoch entwickeltes Seelenleben darstellt.

Vereinfachend lässt sich sagen, dass die sexuelle Ausschweifung in den literarischen Texten der Jahrhundertwende nur dann toleriert werden kann, wenn der sexuelle Subjekt ein einsamer junger Mann ist, der während seiner Pubertätszeit seine wahre Identität sucht und deshalb zu einem homoerotischen Exzess gelangen kann, der jedoch als falsch erkannt und verworfen werden muss, damit er als Bedingung für die richtige Entwicklung fungiert. Befindet sich eine Frau in derselben Situation, ist sie zum Scheitern bestimmt, da sie selbst

³⁹³ Törleß, S. 148.

mit ihrer Sexualität nicht frei verfügen kann und auf die Fremdbestimmung angewiesen ist. Sie verfehlt sowohl wenn sie sich der Außenwelt anpasst, da sie ihrem Inneren untreu wird, als auch wenn sie sich nach ihrem Inneren richtet, da sie somit gegen die gesellschaftliche Norm verstößt. Ähnliches betrifft auch den älternden Mann, dessen Identitätssuche, in der die Homoerotik in sein Persönlichkeitspotenzial integriert werden konnte, schon vorbei ist. Seine homosexuelle Neigung ist verdrängt worden, sodass sie im stärkeren Maße nun auf die Oberfläche drängt, unsublimiert die Sinnlichkeit als Ziel und nicht als Mittel begreift und mit dem Tod endet.

4. ZUSAMMENFASSUNG

Es wurde gezeigt, dass es durch die zahlreichen Veränderungen im Bereich des Wissens und der Technik zur Veränderung der bisherigen Verhaltens- und Wahrnehmungsmustern und damit zur Konstituierung eines neuen Weltbildes kommt. Diesem neuen Weltbild entspricht auch der neue Menschentypus, der auf die Auffassung von der Auflösung des Ich antwortet. Einen Wandel macht also nicht nur die Außenwelt, sondern auch das Innere des Menschen, das einer Erforschung von der Seite der Naturwissenschaften und vor allem der Psychoanalyse unterliegt, die neben dem Bewussten das mächtige Unbewusste zu entdecken glaubt, und durch neu entwickelte Schreibweisen in der Literatur vermittelt wird.

Alle analysierten Texte thematisieren eine von der gängigen Norm der Zeit um 1900 abweichende Sexualität. Diese erfährt – weil sie von der Fortpflanzung getrennt wird – in dieser Zeit ein verstärktes Interesse und wird als die Kraft begriffen, die das Unbewusste des Menschen am meisten prägt, sich dem Zugriff des Verstandes oft entzieht und den Menschen somit stark beeinflusst, wenn nicht sogar beherrscht.

Der Charakter der Protagonisten dieser Texte zeichnet sich durch den ästhetischen Sinn aus, der als Basis des eigentlichen Begehrens des Subjekts fungiert, indem er verursacht, dass das Subjekt besonders empfindsam gegen sinnliche Eindrücke ist. Diese sind zunächst an das Bereich der Kunst gebunden. Wird dieses Interesse für Kunstobjekte gesteigert und durch das Geschlechtliche ergänzt, entsteht eine Faszination durch menschliche Objekte, die bestimmte Attribute mit den Kunstwerken teilen und vor allem durch ihre äußerliche Schönheit faszinieren. Wenn das Subjekt diesem schönen menschlichen Objekt einsam an einem fremden Ort begegnet, dann verstärkt sich sein Interesse für ihn und ein starkes sexuelles Begehren entsteht, das die Vernunft schwächt, sodass sie nicht zur Abwehr eingesetzt werden kann. Demzufolge drängen die bisher im Unbewussten verorteten Wünsche unverdrängt ins Bewusstsein und beherrschen das Subjekt. Dient dieses Begehren zur Identitätssuche eines Mannes, der die Verwerflichkeit seines Tuns erkennt und sich von diesem abgrenzt, führt diese abweichende Sexualität zur Konstituierung eines entwickelten, differenzierten seelischen Lebens. Wird die Sexualität jedoch als ein Mittel zur Identitätsfindung einer Frau herangezogen, dann hat sie negative Folgen. Die Frau, auf ihren Körper reduziert, darf mit der Sexualität, also der einzigen Ausdrucksform der Körperlichkeit, nicht frei verfügen und sich auf diese bei ihrer Identitätsfindung nicht berufen. Sie bleibt auf die Fremdbestimmung angewiesen, deren Verletzung gesellschaftliche Missachtung und den

Tod der Protagonistin zur Folge haben. Mit dem Tode endet auch die im höheren Alter sich manifestierende ausschweifende Sexualität, die bisher verdrängt und in die Persönlichkeit nicht integriert wurde. Wird diese nicht als ein Mittel, sondern als ein Ziel behandelt, dann hat sie eine Erschütterung der etablierten Identität zur Folge und kann nicht gerechtfertigt werden, auch wenn es zur sexuellen Verwirklichung nicht kommt. In allen Fällen wird das Begehren eindeutig beendet – in zwei Fällen mit dem Tode, im Falle Törleß' durch seinen Weggang aus dem Internat, den man als symbolischen Tod des pubertären Törleß verstehen kann.

5. LITERATURVERZEICHNIS

A. Quellen:

Freud, Sigmund: *Darstellungen der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main: S. Fischer-Verlag, 1969.

Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. 3. Aufl. Wien: Franz Deuticke, 1915.
http://www.archive.org/stream/DreiAbhandlungenZurSexualtheorie3.VermehrteAuflage/Deuticke_Freud_1915_3_Abhandlungen_3te#page/n7/mode/2up (29. 6. 2011)

Krafft-Ebing, Richard Freiherr von: *Der Conträrsexuelle vor dem Strafrichter*. Leipzig und Wien: Franz Deuticke, 1894.
<http://www.archive.org/stream/dercontrsexuale00krafgoog#page/n1/mode/2up> (3. 7. 2011)

Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1995

Musil, Robert: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1978.

Ovid: Metamorphosen, Buch III, Vers 339-510, zitiert nach <http://www.textlog.de/35335.html> (3. 7. 2011)

Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*. In: Schnitzler, Arthur: *Erzählungen*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1961

B. Darstellungen:

Allerdissen, Rolf: *Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. Bonn: Bouvier, 1985.

Anderson, Susan C.: *Seeing blindly: Voyeurism in Schnitzler's Fräulein Else and Andreas-Salomé's Fenitschka*, In: *Die Seele ist ein weites Land. Kritische Beiträge zum Werk Arthur*

Schnitzlers, Hrsg. von Joseph P. Strelka, Bd. 8. Bern: Peter Lang, 1996 (In: New Yorker Beiträge zur österreichischen Literaturgeschichte)

Bahr, Erhard: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*. Stuttgart: Reclam, 1991

Böschenstein, Bernhard: *Der Tod in Venedig*. In: *Thomas Mann. Romane und Erzählungen*, Hrsg. von Volkmar Hansen. Stuttgart: Reclam, 1993

Braun, Wilhelm: *Neuere Interpretationen zu den "Verwirrungen des Zöglings Törleß"*. In: *Modern Austrian Literature* 9.3/4 (1976): 43-56. Academic Search Complete. EBSCO. Web. (29.6. 2011).

Brosthaus, Heribert: *Der Entwicklungsroman einer Idee. Untersuchungen zu Gehalt, Struktur und Stil in Robert Musils Roman „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“*. Würzburg : Philosophische Fakultät der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 1969.

Bühler, Arnim-Thomas: *Arthur Schnitzlers Fräulein Else: Ansätze zu einer psychoanalytischen Interpretation*. Wetzlar: Kletsmeier, 1995.

Danzer, Gerhard: *Robert Musils Versuche, denkend sich und die Welt zu finden*. In: Rattner, Josef/Danzer, Gerhard: *Österreichische Literatur und Psychoanalyse*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 1997.

Detering, Heinrich: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Durchgesehene und mit einer Nachbemerkung versehene Studienausgabe. Göttingen: Wallstein-Verlag 2002.

Deuse, Werner: „Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen“: *Griechisches in Der Tod in Venedig*, In: *Heimsuchung und süßes Gift. Erotik und Poetik bei Thomas Mann*, Hrsg. von Gerhard Härle. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992

Farese, Giuseppe: *Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862 – 1931*. München: Beck, 1999.

Friedlein, Curt: *Geschichte der Philosophie*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1984.

Frizen, Werner: *Der „Drei-Zeilen-Plan“ Tomas Manns. Zur Vorgeschichte von Der Tod in Venedig*. In: *Thomas Mann Jahrbuch* (Band 5), Hrsg. von Eckhard Heftrich und Hans Wysling. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1992.

Geitner, Ursula: *Männer, Frauen und Dionysos um 1900: Aschenbachs Dilemma*. In: *Kritische Ausgabe* 1/2005 (<http://www.kritische-ausgabe.de/hefte/rausch/geitner.pdf> (7.4. 2011)).

Grimminger, Rolf: *Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende*. In: Rolf Grimminger, Jurij Murašov, Jörn Stückrath (Hg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Hamburg: Rowohlt 1995. S. 169 – 200.

Grossmann, Bernhard: *Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törless: Interpretation*. 2. überarb. u. erg. Aufl., München: Oldenbourg, 1988.

Hansen, Volkmar: *Thomas Mann*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1984.

Härle, Gerhard (Hg.): *Grenzüberschreitungen. Friedenspädagogik, Geschlechterdiskurs, Literatur – Sprache – Didaktik. Festschrift für Wolfgang Popp zum 60. Geburtstag*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1995.

Härle, Gerhard / Popp, Wolfgang / Runte, Anette (Hg.): *Ikonen des Begehrens*. Stuttgart: M&P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997.

Härle, Gerhard: *Die Gestalt des Schönen. Untersuchung zur Homosexualitätsthematik in Thomas Manns Roman ‚Der Zauberberg‘*. Königstein/Ts.: Anton Hain 1986.

Härle, Gerhard: *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.

Heym, Georg. In: *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Manfred Brauneck. Hamburg: Rowohlt, 1995, S. 339f.

Heym, Georg. In: *Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosrbských*. Hrsg. von Václav Bok et al., Praha: Odeon, 1987, S. 334.

Hofmiller, Josef: *Thomas Manns „Tod in Venedig“*. In: *Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka*. Hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt am main: Fischer Bücherei, 1966.

Kimmich, Dorothee/ Wilke, Tobias: *Ästhetik der Aufmerksamkeit. Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß (1906)*. In: Kimmich, Dorothee/ Wilke, Tobias: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.

Kimmich, Dorothee/ Wilke, Tobias: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.

Klüger, Ruth: *Schnitzlers Damen, Weiber, Mädeln, Frauen*. In: *Wiener Vorlesungen im Rathaus*, Hrsg. von Hubert Christian Ehalt, Bd. 78, Wien: Picus-Verlag, 2001.

Lersch-Schumacher, Barbara: „*Ich bin nicht mütterlich*“. *Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers „Fräulein Else“*. In: *Arthur Schnitzler*, Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München: Verlag Edition Text + Kritik, IV/98.

Mainberger, Sabine: *Visuelle Konjunktive. Überlegungen zu Robert Musils Die Verwirrungen des Zöglings Törleß und Die Amsel*. MLN 125.3 (2010): 602-625. Academic Search Complete. EBSCO. Web. (29.6. 2011).

Mannoni, Octave: *Sigmund Freud in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1971.

Noh, Hee-Jik: *Expressionismus als Durchbruch zur ästhetischen Moderne. Dichtung und Wirklichkeit in der Großstadtlyrik Georg Heyms und Georg Trakls*. Tübingen: Universität Tübingen, 2001.

Pachter, Henry: *Theorien und Ideologien*. In: Glaser, Horst Albert: *Deutsche Literatur : eine Sozialgeschichte*. Bd. 8, *Jahrhundertwende: vom Naturalismus zum Expressionismus : 1880-1918* [Bd. 8]. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1982.

Perlmann, Michaela.L.: *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1987.

Polt-Heinzl, Evelyne: *Arthur Schnitzler: Fräulein Else. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart: Reclam, 2002.

Popp, Wolfgang: *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*. Stuttgart: Metzler 1992.

Rattner, Josef: *Arthur Schnitzler oder Freuds „Doppelgänger“ in Wien*. In: Rattner, Josef/Danzer, Gerhard: *Österreichische Literatur und Psychoanalyse*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 1997.

Rauh, Manfred: *Epoche – sozialgeschichtlicher Abriß*. In: Glaser, Horst Albert: *Deutsche Literatur : eine Sozialgeschichte*. Bd. 8, *Jahrhundertwende: vom Naturalismus zum Expressionismus : 1880-1918* [Bd. 8]. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1982.

Reed, Terence James: *Zur Deutung der Novelle „Der Tod in Venedig“*. In: *Thomas Mann. Neue Wege der Forschung*, Hrsg. von Heinrich Detering und Stephan Stachorski. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.

Sigusch, Volkmar: *Geschichte der Sexualwissenschaft*. Frankfurt; New York: Campus, 2008, S. 52 – 62, 144 – 197 u. 261 – 284.

Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918 : von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München : Verlag C.H. Beck, 2004.

Trommler, Frank: *Theorien und Programme der literarischen Bewegungen*. In: Glaser, Horst Albert: *Deutsche Literatur : eine Sozialgeschichte*. Bd. 8, *Jahrhundertwende: vom Naturalismus zum Expressionismus : 1880-1918* [Bd. 8]. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1982.

Uhlig, Ludwig: *Der Todesgenius in der deutschen Literatur von Winckelmann bis Thomas Mann*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1975

Wedekind, Frank. In: *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Manfred Brauneck. Hamburg: Rowohlt, 1995, S. 818 – 821.

Wedekind, Frank. In: *Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosrbských*. Hrsg. von Václav Bok et al., Praha: Odeon, 1987, S. 704f.

Weinhold, Ulrike: *Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs. Zur Problematik des Frauenbilds der Jahrhundertwende*. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 19, Hrsg. von Hans-Gert Roloff. Bern: Peter lang, 1987.

Whiting, Raleigh: *Törleß' Moral Development: Reflections on a Problem of Musil-Criticism*. In: *Modern Austrian Literature* 22.1 (1989): 19-34. Academic Search Complete. EBSCO. Web. (29. 6. 2011).

Wiese, Benno von: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1971.

Wunberg, Gotthart: *Fin de siècle in Wien. Zum bewusstseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft*. In: *Arthur Schnitzler*, Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München: Verlag Edition Text + Kritik, IV/98.

C: Internetquellen:

Dams, Saskia: *Das Leitmotiv Tod im „Tod in Venedig“ von Thomas Mann*:
http://www.google.com/books?hl=cs&lr=&id=hpc9Lko5WGQC&oi=fnd&pg=PA2&dq=tod+in+venedig&ots=ZvXErX_kbE&sig=PQbZ12n_Sonbtyo-iR0owiM2sbw#v=onepage&q&f=false (15. 3. 2011)

Heftrich, Eckhard/ Koopmann, Helmut: *Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling*:

http://books.google.cz/books?id=Zq523w2DzEUC&printsec=frontcover&dq=thomas+mann+und+seine+quellen&hl=cs&ei=MhG4TZ2PGY-fOo_mpYUP&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false (27. 4. 2011)

Löber, Axel: *Zur Todesmotivik in Thomas Manns „Der Tod in Venedig“ und Alfred Döblins „Die Segelfahrt“*:

http://www.google.com/books?hl=cs&lr=&id=2w98C3FZDacC&oi=fnd&pg=PA3&dq=tod+in+venedig&ots=9tEIgCtfR&sig=6fpnY2BF4_AYbgFDsRg5qw1WjHo#v=onepage&q&f=false (15. 3. 2011)

<http://www.psychiatriegespraech.de/texte/hysterie.php> (17. 5. 2011)